شیرازه

Sheeraza Urdu

1964

1. January, 1964, vol. 3 No. 1
2. March, 1964 vol. 3 No. 2
3. May, 1964 vol. 3 No. 3

دوماہی

شیرازہ

سری نگر

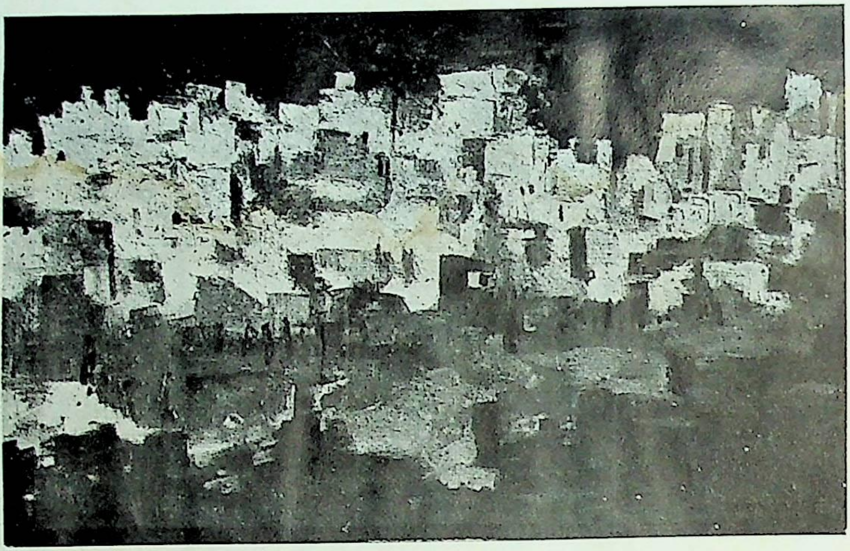
جنوری ۱۹۶۴ء

جلد ۳ شمارہ ۱

جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹس کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر

مدیر

ہمارے مصوّر (۳) —— وِدّیا رتن کھجوریہ



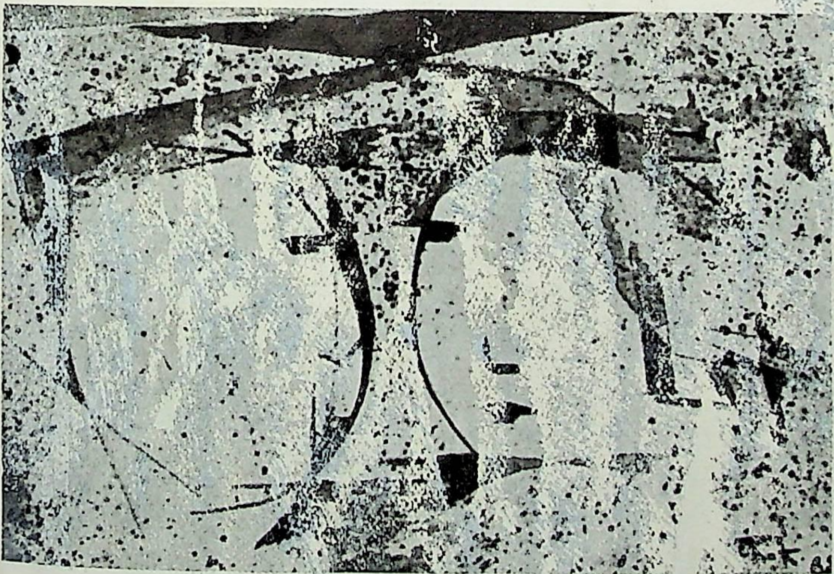
سفید شہر —— (۶۶۳)



دو چہرے —— (۶۶۲)



"ہوگا" — ایک شبیہ (۶۳



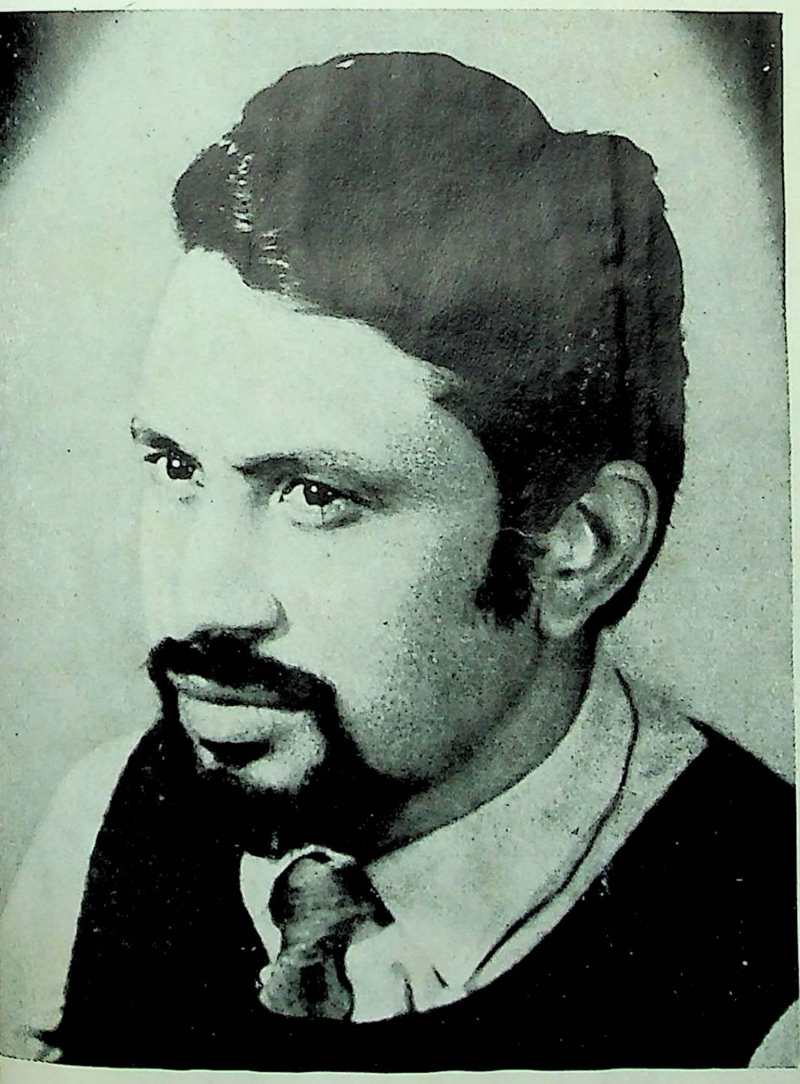
آمنے سامنے —— (۶۶۲)

تین زاویے — (۱۹۶۲)





ریاسی کے راستے میں



ودیا رتن کھجوریہ

حرفِ آغاز

اس شمارے کے ساتھ "شیرازہ" نے اپنے تیسرے سال میں قدم رکھا ہے اور اس موقع پر اس کے کیف وکم پر چند باتیں کرنے میں کوئی ہرج معلوم نہیں ہوتا۔ پچھلے سال بھی ہم نے مقررہ شمارے شایع کئے جن میں ایک خاص نمبر بھی شامل تھا۔ ہماری ریاست ثقافتی احیائے نو کی جس منزل سے گذر رہی ہے وہاں تحقیق اور تنقید کے معیار اب وُجود میں آرہے ہیں اور اُن کا باقاعدہ چلن بھی بس شروع ہی ہوا ہے۔ علم وادب کے ایک اہم مرکز کی حیثیت سے سری نگر سالہا سال کی گم شُدگی کے بعد ایک اور بار پھر ملک کے تمدنی نقشے پر نمودار ہونے کے لئے پَر ہی تول رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے دور میں اس شہر سے ایک سنجیدہ تحقیقی اور ادبی رسالے کی اشاعت زیادہ آسان کام نہیں ہے۔ لیکن شائد اس دعوے سے مبالغے کی بُو نہیں آئیگی کہ استعداد بھر یہ رسالہ ایک خاص لب ولہجہ اور معیار کا توازن قائم رکھنے میں کامیاب ہوا ہے۔ مقام مسرت ہے کہ ہمارے قلمی معاونین کا حلقۂ فیض وسیع تر ہوتا جارہا ہے اور اس میں اب ملک بھر کے بعض مشاہیر محقق اور باکمال لکھنے والے شامل ہیں۔ ریاست کے اندر سے بھی نئے لکھنے والوں کا ایک ہونہار گروہ سامنے آیا ہے اور نو مشقی کے باوجود اُنہوں نے اعلیٰ صلاحیتوں کا پتہ دیا ہے۔ اس رنگارنگ محفل آرائی سے "شیرازہ" کی خاص شخصیت اور امتیازی مزاج کا خمیر تیار ہو رہا ہے۔ ہمارے بعض ... کرمفرما تجویز کرتے ہیں کہ "شیرازہ" سارے کا سارا ریاستی موضوعات سے متعلق ہونا چاہیئے اور بعض دوسرے احباب کا اصرار ہے کہ اسکی اپیل کو ہمہ گیر بنانے کے لئے مُلکی پیمانے کے موضوعات پر زیادہ زور دیا جانا چاہیئے۔ لیکن ہماری پوزیشن اس بارے میں صاف ہے۔ "شیرازہ" بنیادی طور ریاست کا پرچہ ہے اور اسکی ہیئت کذائی میں یہ مقامی رنگ جتنا زیادہ جھلکے گا، اُتنا ہی اس کی صحت اور توانائی کا ... سُراغ دیگا۔ لیکن موجودہ دور میں کوئی ثقافت نئے میلانات اور دوسری ثقافتوں سے آنیوالے حیات بخش جھونکوں پر پہرے بٹھا کر اپنی خلوت میں قلعہ بند ہو کر بیٹھ نہیں سکتی۔ ہندوستانی تمدن کا ...

بنیادی دھارا ایک ہے۔ علاقائی ثقافتیں اس محیطِ بے کراں میں تحلیل ہو جانیوالی چھوٹی چھوٹی آبجوئیں ہیں۔۔۔۔
"شیرازہ" کو وحدت و کثرت کی اس رنگارنگی کا آئینہ ہونا ہی چاہیئے۔ اس کی ترتیب کے وقت یہی اصول ہمارا راہ نما ہوتا ہے اور ہمارے قارئین کی اکثریت اس کی مزاج داں بن گئی ہے۔

"شیرازہ" کا حلقۂ تعاون بڑھنے کے ساتھ ساتھ اس امر پر بھی زور دیا جا رہا ہے کہ اب مواد کی کمیّت (QUANTITY) سے زیادہ اس کی کیفیت (QUALITY) کا خاص خیال رکھا جانا چاہیئے اور انتخاب کے وقت معیار کے ترازو کو زیادہ سختی سے برتا جانا چاہیئے۔ رسالے کے معنوی سفر میں ایک خاص منزل پہ یہ احساس بالکل قدرتی ہے۔ اور ہماری کوشش یہ ہوگی کہ آئندہ اس اصول کو پیشِ نظر رکھا جائے۔ موجودہ شمارے کے حجم کی کمی کے جواز میں شائد یہ اعتذار قابلِ شنوائی ہو۔

"شیرازہ" کی دلچسپیوں میں اضافہ کرنے کے لئے اور اسے فنون کی قوس قزح بنانے کے لئے ہم نے تحقیقی، تجزیاتی اور تنقیدی مقالات، نظم، غزل اور افسانے کے ساتھ ساتھ فنِ مصوری پر بھی خاص مضامین کا سلسلہ شروع کر رکھا ہے۔ ہمیں امید ہے کہ اپنے قلمی معاونین کے اشتراک سے ہم فنِ تعمیر، رقص اور دیگر ایسے ہی موضوعات پر خاص مضامین بھی پیش کر سکیں گے۔۔۔ "شیرازہ" کے اس سال کے خاص نمبر کے متعلق بھی سوچا جا رہا ہے اور اُمید ہے کہ جلد ہی اس سلسلہ میں ہم اور بھی کئی امور کے متعلق قارئین کو اعتماد میں لے سکیں گے۔

ایک اور بات کی طرف توجہ دلانا ضروری ہے، بعض مضامین، جو شیرازہ میں شایع ہوئے ہیں، میں ظاہر کی گئی آرا، یا پیش کئے گئے تحقیقی نتایج سے بعض احباب اختلاف رائے رکھتے ہیں، اس سلسلہ کی تازہ مثال... قیصر قلندر کا مقالہ "کشمیر کی موسیقی" ہے۔ اس سے متعلق بعض احباب نے اختلافی آرا ظاہر کی ہیں۔ ایسے دوستوں سے گذارش ہے کہ وہ اپنے خیالات، کو تحریر کر کے بھیج دیں، ہم انہیں مسرّت کے ساتھ شایع کریں گے۔ اگر یہ نگارشات مختصر بھی ہوں تو کوئی مضائقہ نہیں، اور انہیں خطوط کی صورت میں بھی شایع کیا جا سکتا ہے۔

______ • (محمد یوسف ٹینگ)

جعفر حسن

ہندی شاعری کی بلندیاں اور نیرنگیاں

[مقالے میں بعض الفاظ کا اِملا معمول سے ہٹ کر ملے گا۔ یہ مقالہ نگار کی خواہش کی آئینہ داری کرتا ہے۔ ایڈیٹر]

تمہید

اپنا مضمون شروع کرنے سے پہلے آٹھ دس جملوں میں دو تین باتیں عرض کرنا چاہتا ہوں۔ سب سے پہلے تو یہ کہ میرا یہ مضمون نہ تحقیقی ہے نہ عالمانہ۔ وہ ایک عامی یعنی (LAYMAN) کی عامیانہ کوشش ہے۔ میں اتنی بھی زحمت گوارا نہ کرتا اگر ہمارے ادیب اور نقّاد اس طرف متوجہ ہوتے اور سرِیا ہندی شاعری ہماری بے التفاتی اور ناقدری کا شکار نہ ہو گئی ہوتی۔

چونکہ جرمن زبان و ادب سے مجھے تھوڑی بہت واقفیت ہے اور اس سلسلے میں میں نے جرمن ادبیات، ادبی سوانح نگاری اور علمِ تنقید کا مطالعہ کیا ہے، اس لئے ہمّت بھی ہوئی کہ جرمن طریق تنقید و تشریح کے سہارے ہندی شاعری پر اپنی بساط اور صلاحیت کے مطابق امکانی بہترین مضمون لکھوں تاکہ یہ مضمون اچھا ہو۔ تو آپ اس سے بہتر لکھیں، خراب ہو تو اس کے توڑ پر اچھا مضمون لکھ کر ہندی شاعری کی عظمت و اہمیّت واضح کریں۔

منظوم ہندی کی مختلف قسمیں ہیں، مثلاً سوئیے، چھند، چھپّے، کبت، کنڈلیاں، پہیلیاں، چوپائیاں، گھنا کشری، سوٹھے اور دوہے۔ ہندی کے اَن گنت شاعر ہیں۔ کلاسیکی اور مشہور شاعروں میں چندر بر دای، ودیاپتی، کبیر، ریداس، سُور داس، تُلسی داس، جائسی، رحیم، بہاری لال، بھوشن، متی رام، ورند، میرا بائی وغیرہ کا شمار لازمی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان سب کے کلام کے نمونے پیش کرنے کا موقع نہیں اور میں علانیہ اعتراف کرتا ہوں کہ مجھ

میں اتنی صلاحیت اور لیاقت بھی نہیں۔ لہٰذا میں نے مختلف قسموں کے ایسے نمونے منتخب کئے ہیں جن کا موضوع فلسفیانہ، اخلاقی، کیفیاتی، عشقیہ یا تمدنیاتی ہو اور جو ہم اُردو دانوں کے سمجھنے کے لئے بہت مُشکل نہ ہوں۔ اس لئے آپ کو آج کے مضمون میں ہندی کے سب سے بڑے شاعر بہاری یا ملک محمد جائسی کی لافانی نظم پدماوت کا ایک نمونہ بھی نہ ملے گا۔ تُلسی داس کی امر رامائن سے صرف ایک مثال ملے گی۔

آپ نے یہ شعر سُنا ہو گا:

قیس سا پھر کوئی اُٹھا نہ بنی عامر سے ۔ فخر ہوتا ہے گھرانے کا سدا ایک ہی شخص

واقع بھی یہی ہے کہ حقیقی ممتاز افراد، سچّے ہیرو، پکے دین دار، مخلص خادم، بے لوث قوم پرست، بے غرض خدمت گذار، انسان دوست لیڈر، بڑے بڑے عالم، مُلک و قوم کے شیدائی، ماہر فن دان ہر جگہ اور ہر وقت نہیں ہوتے۔

یہ معمولی بات بخوبی ذہن نشین کرنے کے لئے کہ اچھی چیزیں اور بلند پایہ انسان بہ کثرت نہیں پائے جاتے۔ نرہر نامی شاعر سالوں پر مثالیں دیتے ہوئے کہتا ہے:

ہر تالاب میں ہنس نہیں ہوتا، نہ در در گھوڑے اور ہاتھی ہوتے ہیں۔

ہر درخت پر اچھے پھل نہیں لگتے۔ نہ گھر گھر شوہر پرست بیوی ہوتی ہے۔

ہر دل میں اچھے اور نیک خیال پیدا نہیں ہوتے اور نہ ہر جنگل میں صندل ہوتا ہے۔

ہر سانپ کے پھن میں موتی نہیں ہوتا، نہ ہر بادل میں آبِ نیساں ہوتا ہے۔

ہر لڑائی میں بہادر نمودار نہیں ہوتے اور نہ ہر شخص خُدا شناس ہوتا ہے

سب لوگ سُن رکھو، نرہر کہتے ہیں، سب انسان برابر نہیں ہوتے۔

آخری قول کی جھلک یعنے سب انسان برابر نہیں ہوتے، ہمیں اس کہاوت میں نظر آتی ہے: آدمی آدمی انتر، کوئی ہیرا، کوئی کنکر

اب اصل ہندی کا پُورا پچھیّا سُنیئے:

सर सर हंस न होत, बाजि गजराज न दर दर;
तर तर सुम्हर न होत, नार पतिब्रता न गहर गहर०
मन मन सुमति न होत, मलयगिरि होत न बन बन;
फन फन मुनि न होत, मुक्त जल होत न घन घन०
रन रन सूर न होत, जन जन होत न भक्ति हरि;
नर सुनो सकल, 'नर हरि' कहत, सब नर होत न अंकसर०

سر سر ہنس نہ ہوت، باج گجراج نہ در در
تر تر سپھر نہ ہوت، نار پتی برتا نہ گھر گھر
من من سمت نہ ہوت، ملیگر ہوت نہ بن بن
پھن پھن من نہیں ہوت، مکتا جل ہوت نہ گھن گھن
رن رن سور نہ ہوت، جن جن ہوت نہ بھگت ہر
نر سُنو سکل، نر ہر کہت، سب نر ہوت نہ ایک سر

میرے مضمون کا موضوع "ہندی شاعری کی بلندیاں اور نو رنگیاں" ہے۔ اس لئے میں آپ کی خدمت میں ہندی شاعری کے مختلف نمونے پیش کر رہا ہوں۔ ایک سویّا سُنیئے جس میں اس عالم گیر تجربے اور مشاہدے کا ذکر کیا گیا ہے کہ کامیابی کے لئے جیسے خوش قسمتی لازمی ہے ویسے ہی بد قسمتی ہو تو بنا بنایا کام تباہ ہو جاتا ہے۔

رام نامی ہندی شاعر در بھاگ یعنے پھوٹی قسمت کی وُسعت و اہمیت ظاہر کرنے کے لئے ہندی شاعروں کے مخصوص انداز میں کئی مثالیں دیتا چلا جاتا ہے اور تمثیلی حقیقت بیانی یا واقعاتی تمثیل نگاری میں ہندی کی بلندیاں دکھاتا ہے۔

"بھائی بھائی ہمیشہ لڑتے رہتے ہیں۔ محبّتِ آفرینی کی تاثیر رکھنے والے سدھارس پینے کے باوجود جھگڑے ہوتے ہیں۔ دوست دُشمن بن جاتا ہے۔ اور بادشاہ انصاف نہیں کرتا۔ رام کہتا ہے کہ قسمت پھوٹی ہو تو

آبِ حیات زہر بن جاتا ہے اور وفا شعار بیوی کا دل اپنے شوہر سے پھٹ جاتا ہے۔ اگر قسمت خراب ہو تو اُونٹ پر چڑھے رہنے کے باوجود کُتّا کاٹ کھاتا ہے!

ترجمہ ہے:

बन्धु बिरोध करो सगरो, झगरो नित होत सुधारस जाटत;
मित्र करै करनी रिपु की, धरनी धर होय न न्याय निपाटत;
"राम" कहै विश होत सुधाधर, नारी सती पति सौं चित फाटत;
भा विधिना प्रतिकूल जबै, तब ऊँट चढ़े पर कूकर काटत!

بندھو وِرُودھ کرو سگرو، جھگرو نت ہوْت سدھارس جاٹت
مترکرے کرنی رپوکی، دھرنی دھر ہوْے نہ نیائے نپاٹت
"رام" کہے وش ہوْت سدھادھر، ناری ستی پتی سوں چت پھاٹت
بھا ودھنا پرتکول جبے، تب اُوْنٹ چڑھے پر کوکر کاٹت

اس سویئے کی جان اس کا آخری ٹکڑا ہے۔ یعنے "اُونٹ چڑھے پر کوکر کاٹت"۔ اونٹ پر بیٹھے رہنے پر بھی کُتّے کا کاٹنا ناممکن تو نہیں، غیر اغلب ضرور ہے۔ مگر جب قسمت خراب ہوتی ہے تو بالکل غیر متوقع مصیبتیں نازل ہوتی ہیں۔ مانو اُونٹ پر چڑھے ہونے پر کُتّا کاٹ لیتا ہے۔

ہندی کی ایک نظم ہے جس میں تناسب داریاں یا تناسبی حالتیں ظاہر کی گئی ہیں۔ ہندی شاعری میں اچھی اور موزوں مثالوں کی کثرت سے ایسا لگتا ہے کہ ہندی شاعر تمثیل نگاری کے بادشاہ تھے۔ اسی قسم کا احساس یہ گھنا شرت سُن کر ہوگا:

جیسے رسّی کے بغیر کمان، اُستاد کے بغیر علم، قدر و عزّت کے بغیر انعام اسی طرح پانی کے بغیر تالاب ہے۔

گلے کے بغیر گانا، محبّت کے بغیر رشتہ، ناز و ادا کے بغیر ویشیا
پھلوں کے بغیر درخت ہوتا ہے
تار کے بغیر ستار، سمجھ کے بغیر منتروں کا جاننا، بیوی بغیر جیسے مرد
ہوتا ہے اسی طرح بیٹے کے بغیر گھر ہے
دل ہی میں سوچ لو، قوّتِ بیان کے بغیر جیسے شاعر ہوتا ہے، اسی
طرح دھرم و ایمان کے بغیر پیسہ اور پروں کے بغیر پرند ہے۔

اصل گھنا کشری یہ ہے:

गुनबिन कमान जैसे, गुरु बिन ज्ञान जैसे,
मान बिन दान जैसे, जल बिन सर है;
कंठ बिन गीत जैसे, हेत बिन प्रीत जैसे;
वेश्या बिन रीत जैसे, फल बिन तरु है।
तार बिन यंत्र जैसे, स्याने बिन मंत्र जैसे;
नर बिन नार जैसे, पुत्र बिन घर है।
बानी बिन कवि जैसे, मन में विचार देखें,
धर्म बिन धन जैसे, पच्छी बिन पर है।

گن بِن کمان جیسے گرُو بِن گیان جیسے، مان بِن دان جیسے، جل بِن سر ہے
کنٹھ بِن گیت جیسے، ہیت بِن پریت جیسے، ویشیا بِن ریت جیسے، پھل بِن تر ہے
تار بِن ینتر جیسے، سیانے بِن منتر جیسے، نر بِن نار جیسے، پُتر بِن گھر ہے
بانی بِن کوی جیسے، من میں وچار دیکھو، دھرم بِن دھن جیسے، پنچھی بِن پر ہے

عبد الرحیم خانخاناں

آپ کو معلوم ہے شہنشاہ اکبر کے دربار میں ۹۔ افراد غیر معمولی قابلیت و صلاحیت

رکھتے تھے۔ اسی لئے انہیں "نو رتن" یعنے نو جواہر کہا جاتا ہے۔ ان ہی میں عبدالرحیم خانخاناں کا شمار ہوتا ہے جو نہ صرف تدبّر و حکمت، تنظیم اور انتظام، فوج کشی اور لشکر کشی کے مہا ماہر تھے، بلکے نہایت سخی اور فیاّض حکمران ہونے کے علاوہ ترکی، فارسی اور ہندی میں شاعری کرتے تھے۔ خاص کر ہندی شاعر کی حیثیت سے ان کا کلام اس قدر بلند ہے کہ اس کا انتخاب ہندی شاعری کے ہر مجموعے میں شامل رہتا ہے اور ہندی ادب کی ہر تاریخ میں ان کا ذکر تفصیل اور فخر سے کیا جاتا ہے۔

عبدالرحیم خانخاناں کی سخاوت سے متعلق بہت سی روایتیں مشہور ہیں، جن سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ وہ بے دریغ پیسا نہیں لٹاتے تھے، بلکے سوچ سمجھ کر دیا کرتے تھے۔ ایک مرتبہ کسی نے خانخاناں سے ایک روپیہ مانگا۔ وزیر نے کہا۔ "خانخاناں جیسے رئیس سے ایک روپیہ مانگنا ان کی شان کے خلاف ہے۔" اس شخص نے کہا: "اچھا، تو مجھے لاکھ روپیہ دے دو!"

خانخاناں نے کہا: "یہ تمہاری حیثیت اور قابلیت کے بالکل برعکس ہے۔" اور حکم دیا کہ اسے پانسو روپے دے دئے جائیں۔

خانخاناں کو ہندی پر جس درجے عبور تھا، اس کا اندازا اس واقعے سے ہوتا ہے کہ وہ فی البدیہہ شاعری کر سکتے تھے۔ پنڈت رام نریش ترپاٹھی ہندی کے مصنّف، مضمون نگار، ڈرامہ نویس، مؤرخ اور نقاّد تھے۔ انہوں نے "کویتا کومدی" کے نام سے ہندی ادب کی جو تاریخ لکھی ہے، اس میں ایک برہمن کا ذکر کیا ہے۔ جسے اپنی بیٹی کی شادی کے لئے پیسے کی ضرورت تھی۔ وہ گوسائیں تلسی داس جی کے پاس گیا کہ وہ اس کی سفارش خانخاناں سے کر دیں، جنہیں وہ اچھی طرح جانتے تھے۔ ترپاٹھی جی بیان کرتے ہیں کہ تلسی داس جی نے آدھا دوہا لکھ کر اس برہمن کے ہاتھ دیا اور اس بلیغ پیرائے میں اپنا فرض ادا کیا۔ وہ آدھا دوہا یہ تھا:

सुरतिय, नरतिय, नागतिय: यह चाहत सब कोय

سُر تیہ، نر تیہ، ناگ تیہ، یہہ چاہت سب کوئے

یعنی "ہر شخص ایسی بیوی چاہتا ہے جو فرشتہ خصال ہو۔ مادا کی حیثیت سے اچھی ہو اور دھن دولت رکھتی ہو۔"

خانخاناں نے اسی وقت دوہا تکمیل کر کے اسی برہمن کے ذریعہ تلسی داس جی کے پاس لے جانے اور خد اسے بہت سا دھن دیا۔ تکمیلی مصرعہ یہ تھا:

गोद लिये, हुलसी फिरै, तुलसी सा सुत होय!

گود لیے ہُلسی پھرے، تُلسی سا سُت ہوئے

یعنی: جسے خوشی ہونے والی ہوتی ہے وہ یہ ارمان رکھتی ہے کہ اسے تُلسی داس جیسا سپوت ہو۔"

اس جواب میں یہ خوبی بھی تھی کہ ہُلسی تُلسی داس جی کی والدہ کا نام تھا۔

رحیم کا معیارِ شاعری جانچنے کے لئے ایک اور دوہا سُنیئے۔ ترجمہ ہے:

"درخت خود اپنا پھل نہیں کھاتے اور نہ تالاب اپنا پانی آپ پیتا ہے۔
اے رحیم! اچھے لوگ دولت کی نیک خواہش دوسروں کے فائدہ کے لئے کرتے ہیں۔"

اصل دوہا یہ ہے:

तरुवर फल नहीं खात है, सरवर पियहिं न पान;
कहि रहीम परकाज हित, सम्पति सचहिं सुजान।

ترور پھل نہیں کھات ہیں، سرور پیہیں نہ پان
کہہ رحیم پر کاج ہت، سمپت سچہیں سُجان

"دربارِ اکبری" میں محمد حسین آزاد نے عبدالرحیم خانخاناں کے بارے میں لکھا ہے:

"ایک دن سواری میں کسی نے انہیں ڈھیلا مارا۔ سپاہی دوڑ کر پکڑ لائے۔ انہوں نے کہا:

"ہزار روپے دے دو!"

سب حیران ہو گئے اور عرض کی:

"جو نالائق قابلِ دشنام بھی نہ ہو، اسے انعام دینا آپ ہی کا کام ہے!"

انہوں نے کہا:

"لوگ پھل دار درخت پر پتھر مارتے ہیں۔ جو میرا پھل ہے، مجھے دینا واجب ہے!"

پھر خود تُلسی داس جی کا یہ دوہا پڑھا:

तुलसी संत सुअंबु तरु, फूलि फलहिं परहेत;
इते ये पाहन हनत, उतेवे फल देत०

تُلسی سنت سُس انبھ ترو، پھُول پھلہیں پرہیت
اِتّے یہہ پاہن ہنت، اُتّے وے پھل دیت

یعنے

"اے تُلسی، شریف انسان عُمدہ آم کے درخت جیسے ہیں۔ جس قدر ان پر پتھر پھینکے جاتے ہیں، اتنے میں وہ پھل ٹپکاتے ہیں۔"

خانخاناں کی طرح سخّی داتا دُنیا میں کم گزُرے ہیں۔ کیونکہ وہ نہ صرف مہا فیاض بلکے شریفانہ اور بے غرضانہ فیاّضی کا مجسمّہ تھے۔ ان میں یہ نادر خوُبی تھی کہ وہ سخن فہم اور سخن سنج ہونے کے ساتھ ساتھ قدر دان یعنے گن وان اور گن گاہک بھی تھے۔ ان کے ادبی مرتبے اور قدر دانی کا ثبوت یہ دوہے ہیں جو بہ یک وقت ادبیات اور اخلاقیات میں وہی درجہ رکھتے ہیں، جو طبعی جغرافیہ میں گودی شنکر یا کنچن جنگا کو حاصل ہے۔

کبیرداس

اب میں آپ کو کبیر داس کا ایک دوہا سُناتا ہوں۔ جس کا مطلب بخوبی ذہن نشین کرنے کے لئے تقریباً ڈھائی ہزار برس پہلے کا سچّا قصّہ بڑی مدد دے سکتاہے۔ اس

لئے مختصر تمہید کے بعد میں آپ کو وہ واقعہ سُناتا ہوں اور آخر میں دوہا۔

ڈھائی ہزار برس سے زیادہ زمانہ گزُرا کہ ہمیں گوتما بُدھا نے تیاگ اور نفس کُشی کی تعلیم دیتے ہوئے کہا تھا:

"Not in the fulfilment but in the renunciation of your desires lies your real happiness."

"تمہاری خواہشوں کی تکمیل میں نہیں بلکہ ان کے کچلنے اور بھلا دینے میں تمہاری حقیقی مسرّت پنہاں ہے۔"

یہ سچّا فلسفہ سمجھنے کے لئے سکندرِ اعظم اور دیوجنس کا قصّہ سُنیے جو رہتی دُنیا تک یاد رہے گا۔ سکندرِ اعظم کسی مہم پر گیا ہوا تھا۔ اس سے کہا گیا کہ سارے یُونان میں شہرت رکھنے والا فلسفی، دیوجنس، فوجی پڑاؤ کے بالکل قریب رہتا ہے، کچھ تو ایک مشہور ہستی کو دیکھنے کے فطری اشتیاق سے اور کچھ اپنی علم نوازی اور شانِ اقتدار جتلانے کے لئے وہ دیوجنس کے ہاں پہنچا۔ گلابی جاڑے پڑ رہے تھے۔ دیوجنس دُھوپ میں بیٹھا کسی خیال میں محو تھا۔ سکندر پہنچا۔ رسمی آداب اور مزاج پُرسی کے بعد کسی قدر سرپرستانہ لہجے میں مُوں مانگی مُراد کے پُورا کرنے کی پیش کش کرتے ہوئے کہا:

"میں آپ کے لئے کچھ کر سکتا ہوں؟ آپ جو کہیئے میں پُورا کرنے کے لئے تیار ہوں۔"

دیوجنس نے بالکل سادگی سے کہا:

"جی ہاں، ذرا ایک طرف سرک جایئے اور مجھے دُھوپ سے محروم نہ رکھیئے!"

اصل عبارت، جہاں سے میں نے یہ قصّہ لیا ہے، سُن لیجئے تاکہ آپ کو یقین ہو جائے کہ میں اپنی طرف سے کوئی تصرّف نہیں کر رہا ہوں:

"The famous conversation between the soldier and the philosopher, Diogenes, took place at Corinth, when Alexandra rather patronizingly

offered to grant the philosopher any favour he might choose." Diogenes answered:

"Yes, you can stand a little to one side and not keep the sun off me."

اپنی طاقت اور دولت کے گھمنڈ میں خود فریفتہ بادشاہ، پے در پے کامرانیوں سے پیدا شدہ نشے میں مدہوش شہنشاہ، مطلق شاہی کی رعونت خیز فضا میں تباہ شدہ حاکم، زر اور اقتدار کے برتے سارے سنسار کو سر بہ سجود کر سکنے کے عادی فاتح عالم، زر پرستی اور جاہ طلبی میں مبتلا درباریوں کی لجاجت اور خوشامد سے برباد شدہ فرماں روا، مطلق اطاعت کے کارن مغالطوں میں لت پت فرعون، تاوانی خزانوں سے مالا مال ہونے والے خود فریبی قارون کی مغرورانہ پیش کش کا یہ ٹھنڈا استقبال سرمایہ داری اور سامراج پر ایسا تھپیڑا ہے، بر ژوائیت کی ایسی فاش شکست ہے، فقیرانہ قناعت پسندی، بے حاجتی اور سنیاسیّت کی ایسی جیت ہے، جس کی یاد رہتی دنیا تک قائم رہے گی اور جس پر ہر ملک اور ہر زمانے کا ہر سمجھ دار شخص ہمیشہ فخر کرتا رہے گا۔

کیا بے اعتنائی کا عالم ہے۔ ایک طرف ایک بادشاہ ہے جو دوسروں کو سرفراز کرنے کا خواہش مند اور اس طرح واسطہ دارانہ طور پر دوسروں کے احساس ممنونیت کا محتاج ہے اور دوسری طرف ایک نردھن فلسفی ہے جو بے احتیاجی میں مگن اور بے ضرورت مندی میں مست ہے۔

سکندر کے پاس سب کچھ ہے۔ مملکت، حکومت، فوج، دولت، شان، شہرت، صحت، حد یہ کہ جوانی، خوب صورتی اور اقبال مندی بھی، اس کے باوجود وہ نوازنا اور اپنی امارت و اقتدار کا مظاہرہ کرنا چاہتا ہے۔ دوسرے کو غرض مند ٹھہرا کر اپنی علم نوازی اور فیاضی منوانا اور جتلانا چاہتا ہے۔ وہ احسان کر کے اپنی قدر کروانا چاہتا ہے۔ وہ نیکیاں تو کر رہا ہے مگر نمائش کے لئے۔ دوسری طرف دیو جنس ہے جس کے پاس کچھ نہیں، پھر بھی

سب کچھ ہے۔ اس کے پاس دھن دولت ہے۔ نہ اعزاز و اقتدار، حسن ہے نہ جوانی، دوست ہیں نہ خاندان، سرپرست ہیں نہ قدردان۔ پھر بھی اسے کچھ نہیں چاہیئے۔ وہ قانع ہے، مطمئن ہے، خوش ہے، مگن ہے۔ گویا ایک شخص فراوانی اور افراط کے باوجود خواہشوں اور حسرتوں میں مبتلا ہے، فقیر و طلب گار ہے، محتاج اور بھکاری ہے۔ دوسرا غریبی اور فاقہ کشی میں مست اور مگن ہے۔ ٹھیک کہا ہے پندرہویں صدی کے ہندوستانی فلسفی اور مردم شناس شاعر کبیرؔ نے:

चाह गई चिन्ता मिटी, मन्वा बे परवाह;
जिन को कुछ न चाहिये, सो ही शाहनशाह॥

چاہ گئی چنتا مٹی، منوا بے پرواہ

جن کو کچھو نہ چاہیئے سو ہی شہنشاہ

دوھوں میں پہیلیاں

شہنشاہ اکبر کی ایک خصوصیت گوناگوں دلچسپی تھی۔ وہ بھانت بھانت کی چیزوں سے دلچسپی لیتا تھا۔ شکار، تصوّف، رعایا کی بھلائی، اقتصادی ترقی، گاؤں سدھار، تعلیم، سماج سدھار، فلسفے اور نسل سدھار جیسے مختلف بلکہ متضاد موضوعوں سے اُسے ایسی ہی دلچسپی تھی جیسے باغبانی، عمارت سازی، گھوڑے سواری، شاعری، چوسر اور پولو سے۔

جب سیاسی اُلجھاؤں اور جنگ کاری سے اسے فرصت اور فراغت ہوتی تو اس کا معمول تھا کہ وقفے وقفے سے علمی بحثیں سننے اور دماغی تقویت پہنچانے والے کھیلوں، تفریحوں اور وقت بہلائیوں میں حصہ لے۔ وہ شطرنج کا شوقین تھا۔ فتح پور سیکری کے محل میں اس نے کرکٹ کے میدان کے برابر شطرنج گاہ بنوائی تھی جس کے آمنے سامنے دو بڑے اور اُونچے چبوترے تھے جہاں سے وہ خود اور اس کا مخالف بیٹھے ہوئے انسانی مہریں دیکھ سکتے اور چالیں چلتے تھے۔ وہ پہیلیاں بُوجھا کرتا تھا۔ گویا زبانِ حال میں کوٹز بہت دلچسپی سے سُنا کرتا تھا۔ اس کا ثبوت ہمیں ہندی ادب سے ملتا ہے جن کا انتخاب رام نریش ترپاٹھی نے اپنی مشہور

کتاب میں کیلہے :-

ایک مرتبہ بیربل نے یہ لاجواب پہیلی دار دوہا سُنایا :

मारो तो वो जी उठे बिन मारे मर जाय कहूँ पहेली बीरबल, मुर्दा आय ख़्वाय

مارو تو وہ جی اُٹھے بن مارے مر جائے ۔ کہیں پہیلی بیربل مُردا آٹا کھائے

بادشاہ اور اس کے درباریوں میں سے چند اس پہیلی کا حل بُوجھ سکے اور سب نے اسے پسند کیا۔ دیکھیں آپ بُوجھ سکتے ہیں یا نہیں ؟

میں نے یہ دوہا یُوں بھی سُنا ہے جس کی وجہ سے حل بُوجھنا کسی قدر آسان ہو جاتا ہے۔ پہیلی کا یہ رُوپ بھی سُنیئے اور بُوجھنے کی کوشش کیجئے۔

मारो तो वह जी उठे, बिन मारे मर जाय;
फिर कहत हैं बीरबल, वा मारे से जनमाय ०

مارو تو وُہ جی اُٹھے، بن مارے مر جائے
پھر کہت ہیں بیربل، وہ مارے سے جنمائے
یعنی بیربل اصرار سے کہتے ہیں کہ مارنے سے وہ پھر جنم لیتا ہے۔

اب ایک اور کوئز سُنیئے جسے سارے دربار میں صرف دو تین ہی بُوجھ سکتے تھے۔ اس کا حل سُن کر سب پھڑک گئے تھے اور شہنشاہ اکبر نے بیربل کو سونے چاندی میں تُلوایا تھا۔ جب ہم سُنتے ہیں کہ جرمنی اور سویڈن، انگلستان اور خاص کر امریکہ میں کوئز ماسٹر لاکھوں کماتے ہیں اور بعض مرتبہ ایک ایک بیٹھک میں دس دس ہزار روپے مِلتے ہیں تو ہمیں یہ روایت مبالغہ آمیز نہیں معلوم ہوتی کہ پُرانے زمانے میں بھی بڑے بڑے شاعروں، ظریفوں اور فن کاروں نے لاکھوں کمایا تھا۔

بہرحال اب وہ منظوم پہیلی سُنیئے جو دماغی تفریح کا ذریعہ بھی ہے اور جزوِ شاعری بھی :

कर बोले, कर ही सुने, कान सुने नहीं ताहि ०
कहै पहेली बीरबल, बूझिये अकबर शाह !

کر بولے، کر ہی سُنے، کان سُنے نہیں تاہ
کہیں پہیلی بیر بل، بوجھے اکبر شاہ

"कर" کے معنے ہیں ہاتھ، گویا ہاتھ بولتا، ہاتھ ہی سُنتا ہے، اسے کان نہیں سُنتے۔

اصل پہیلی صرف اس فقرے پر مشتمل ہے۔ कर बोले, कर ही सुने

وضاحت اور تشریح کی خاطر یا غلط فہمی کا امکان دُور کرنے کے لئے کہا گیا ہے۔ کان سُنے نہیں تاہ۔ پہلے فقرے میں ही کے استعمال سے ظاہر ہے کہ ہاتھ کے علاوا اور کوئی نہیں سُن رہا ہے۔ دوسرا مصرعہ دوہے کی تکمیل کی خاطر کہا گیا ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ پہیلی دُنیا جہاں کی بہترین پہیلیوں میں شمار کی جا سکتی ہے۔ پھر سُنیئے، خوب غور کیجئے اور حل بتائیے:

ہاتھ بولے، ہاتھ ہی سُنے، کان سُنے نہیں تاہ   کہیں پہیلی بیر بل، بوجھے اکبر شاہ

(پہیلیوں کا حل آگے چل کر فٹ نوٹ میں دیا گیا ہے)

گوسائیں تُلسی داس

تُلسی داس ہندی کے بہت بلند پایہ شاعر ہیں جن کی بابت رسالۂ "اردو" میں وحید الدین سلیم نے لکھا ہے:

"جب وہ کوئی بات مثال کے پیرائے میں بیان کرتے ہیں تو ایک مثال پر قناعت نہیں کرتے، پے در پے کئی مثالیں لاتے ہیں اور شاعرانہ استدلال سے اپنا دعوا ثابت کرتے ہیں۔ فارسی میں صائب مثالیہ شاعری کا اُستاد خیال کیا جاتا ہے مگر ان کے کلام میں بھی ایک دعوے کے لئے کئی کئی مثالوں کی مثال نہیں ملتی۔" ("اردو" جولائی ۱۹۲۵ء صفحہ ۳۸۱)

سر جارج گریئرسن بڑے زبردست زبان داں تھے۔ ان کے متعلق باور کیا جاتا ہے کہ وہ یورپ و ایشیا کی کم سے کم ۲۵ زبانیں اور دو سو سے زیادہ بولیاں یعنی مجموعی طور پر ۲۵۰ زبانیں اور بولیاں جانتے تھے۔ وہ بھی اچھی طرح۔ ہم میں سے اکثر لوگ تو پچھمی اور پوربی ہندی میں امتیاز نہیں کر سکیں گے۔ وہ پوربی اور پچھمی ہندی کی سب شاخوں پر

پُورا پُورا عبور رکھتے تھے۔ چنانچہ وہ برج بھاشا اور کھڑی بولی یا بُندیلی (बुन्देली)
اور بانگرو یا اودھی اور بگھیلی (بघेली) میں ایسی آسانی سے فرق کرسکتے
تھے۔ ان ہی سر جارج گریرسن نے "ہندوستان کی زبان واری سروے"
"Linguistic survey of India" کے نام سے تیس پینتیس جلدیں مُرتب
کی ہیں۔ ہر جلد اخباری سائز سے کچھ کم اور نصف بالشت موٹی ہے۔ ان کا خیال تھا کہ
اعلا ترین اور بلند ترین معیار پر شاعروں کا انتخاب کیا جائے تو ہر لحاظ سے تلسی داس کا
شمار ایشیا کے بہترین چھے شاعروں میں ہو سکے گا۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

"Tulsidas was one of the half dozen great writers that Asia has produced."

گوئیٹے کا "فاوسٹ" نامی ڈرامہ یا انیس کا مرثیہ جس کا مطلع ہے:

نمکِ خوانِ تکلّم ہے فصاحت میری

بڑے شان دار شہ پارے ہیں۔ انگریزی شاعر گرے (GREY) کی "ELEGY"
شلر کی DIE GLOCKE اور گوئیٹے کے منظوم ڈرامے فاوسٹ کی طرح تلسی داس
جی کی رامائن مرصع نظم ہے۔

اعظم کریوی مرحوم نے رامائن کی بابت اپنی کتاب "ہندی شاعری" میں صحیح
لکھا ہے کہ اس میں

"حُسن و عشق، معرفت و تصوّف اور ناصحانہ انداز بیان کی ایسی دِل کش
تصویریں موجود ہیں جو اہلِ نظر کے لئے جنّت نگاہ ہیں۔"

تلسی داس جی کی تعریف آپ وحید الدین سلیم کی زبانی سُن چکے ہیں۔ میں ان
کی تمثیل نگاری کی صرف ایک مثال دینے پر اکتفا کرتا ہوں۔ وہ بھی جس کا تعلق
تضاد بیانی یا تضادی تمثیل سے ہے۔ تضادی تمثیل کا مطلب تشریح و توضیح سے
زیادہ مثالوں سے بخوبی ذہن نشین ہو سکتا ہے۔

چونکہ ہم اُردو سے زیادہ مانوس ہیں، اس لئے اُردو مثالیں دیتا ہوں۔ غالب

نے کہا ہے :

رہا آباد عالم اہلِ ہمّت کے نہ ہونے سے
بھرے ہیں جس قدر جام و سبو مے خانہ خالی ہے

جام و سبو کے بھرے رہنے سے مے خانے کے خالی رہنے کی دلیل پیش کی ہے۔ بھرے اور خالی متضاد ہیں۔

انیسؔ نے حضرت امام حسین کے ساتھیوں کی تعریف میں کہا ہے :

آیا کسی جگہ نہ خلل اعتقاد میں
پیچھے رہے نماز میں، آگے جہاد میں

غالبؔ ہی کا ایک اور شعر ہے :

ہم موحّد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسُوم
ملتیں جب مِٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

پیچھے اور آگے یا مِٹنے اور ہونے میں تضاد ہے۔

تضاد بیانی کے آرٹ سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے تلسی داس جی نے رام چندر جی اور لچھمن جی کے بانکپن، سڈول پن اور حُسنِ خدا داد کے متعلق جو چوپایے لکھی ہے وہ تعریف سے بلند تر، بلکے ماورائے تعریف ہے۔ کیونکہ تلسی داس جی نے اُن خوب رو، خُوش شکل اور جامہ زیب نوجوانوں کی تعریف نہ کرکے بہترین طریقے پر تعریف کی ہے۔ وہ بھی ایک چھوٹی سی چوپائی میں۔ بظاہر یہ متضاد بات معلوم ہوتی ہے کہ ہم کسی کی تعریف نہ کرکے اس کی بہترین تعریف کریں، وُہ بھی مختصر سی چوپائی میں۔

مہاراجہ جنک کے باغ میں رام چندر جی اور لچھمن جی ٹہل رہے تھے۔ اُسی باغ کی دوسری سمت سیتا جی اپنی سہیلیوں کے ہمراہ گُل گشت کے لئے نکلی تھیں۔ ایک سہیلی کی نظر ان پر پڑی اُنہیں قریب سے دیکھنے کے لئے وہ شوخ طبع سہیلی ان شہزادوں کے ذرا قریب پہنچی۔ اور پھر دوڑی ہوئی واپس آئی۔ اس کی ولولائیت[1] دیکھ کر سبھی نے کیفیت دریافت کی۔ تو اس نے کہا :

देखन नाग कुंवर दोऊ आये, वय किशोर सब भांत सुहाय;
श्याम, गौर किस कहुं बखानी? गिर अनयन, नयन बिनबानी ०

[1] ترکیب کا سہرا مقالہ نگار کے سر ہے، کاتب کے نہیں۔

دیکھن باغ کنور دوؤ آئے، ورے کشور سب بھانت سہائے

شیام گور کم کہوں بکھانی؟ گرا انین، نین بن بانی!

یعنے باغ دیکھنے کے لئے دو نوجوان آئے ہیں جو رنگ، رُوپ اور عمر غرض ہر لحاظ سے پسندیدہ ہیں۔ سانولے اور گورے راج کماروں کی تعریف نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ جو بیان کر سکتی ہے۔ یعنے زبان اس کی آنکھیں نہیں ہیں اور جو اُن کا دِل کش حُسن دیکھ سکتی ہیں۔ یعنی آنکھیں وہ زبان نہیں رکھتیں۔ گویا جو بول سکتی ہے وہ دیکھ نہیں سکتی اور جو دیکھ سکتی ہیں وہ بول نہیں سکتیں۔ پھر تعریف ہو تو کیسے ہو؟ ایسی ذہن فریب مثال ہے جس پر دیوان کے دیوان نچھاور کئے جا سکتے ہیں۔

تلسی داس جی کا تغزّلی رنگ آپ نے دیکھ لیا۔ اب ان کے اخلاقی تصوّر کی ایک مثال سُنیے:

تلسیانہ اخلاقیات

دُنیا کا حقیقی دستور دیکھیے۔ نجی ذات و صفات کی بنا پر کسی کی قدر نہیں ہوتی۔ عزیزداری کا خیال، پیر یا سرپرست کا پاس، بڑے حاکموں کی مرعُوبیت، دولت مندوں کی خُوشامد، تمغوں اور انعاموں کی ہوس سے متاثر ہوکر ہر شخص کا کردار بدلتا ہے اور ہر ایک کی قدر و منزلت اس کے رنگ رُوپ، خاندان و قومیت، مذہب و ملّت، رسُوخ اور تعلقات، دولت و اثرات کے مطابق ہوتی ہے۔ غالباً ان سب سے بڑھ کر کشش شہرت میں ہے اور شہرت قسمت کی دین ہے کوئی سا مشہور شخص کسی شہر میں آجائے تو لوگ اس کے گرویدا نظر آتے ہیں۔ تماشائیوں کا ہجوم ہوتا ہے۔ ہزاروں لوگ روزمرہ کا کاروبار چھوڑ چھاڑ اُسے دیکھنے پہنچتے ہیں۔

اس وقت کا کچھ اور ہی عالم ہوتا ہے جب ہوا و ہوس کے ساتھ ساتھ غرض و مصلحت بھی پنہاں ہوتی ہے۔ حاکمِ وقت کی تقریر ہو، گورنر صاحب صدارت کرنے والے ہوں، محکمہ کا اعلا افسر گل افشانی کرنے والا ہو تو پھر کیا ہے؟ وقت سے پہلے ہی ہال ہو یا پنڈال، غرض مندوں کے ہجوم اور مصلحتی کارکنوں کی کثرت سے بھر جاتا ہے۔ معمولی سی معمولی عبارت پر داد دی جاتی ہے، دِل کھول کر ثنا خوانی ہوتی ہے اور تالیاں بجائی جاتی ہیں۔

یہ ہے حقیقی طرز عوام و خواص کا، مگر سچّے علم دوست اور حقیقی ادب شناس ان کی داد نہیں دیتے جو صرف مشہور ہو یا خاندانی رئیس ہو یا امیر ہو، حاکمِ وقت اور حاکمِ مطلق ہو وہ اس کی ثنا خوانی نہیں کرتے جو غرض مندوں کی خواہشیں پوری کرتا ہو، بلکہ وہ اسی کا دِل بڑھاتے اور اسی کی تعریف کرتے ہیں جو داد اور تعریف کا مستحق ہو۔ قطع نظر اس کے کہ وہ مشہور ہے کہ گمنام، نیک نام ہے کہ بدنام، کسی بڑے خاندان کا فرد ہو یا معمولی گھرانے کا، حاکمِ وقت کا عزیز ہو یا کسی مفلوک الحال ستم رسیدا بے بس ولاچار، مظلوم و محکوم کا، ان کی دانست میں تعریف و توصیف کا معیار صرف ایک ہی ہے: ذاتی جوہر اور زیر غور کارنامہ یا زیر بحث شہ پارہ، شخصی نقطۂ نظر سے تنقید کرنا، مصلحت کو مدّنظر رکھتے ہوئے توصیف و تنقیص کرنا، ذاتیات کی بنا پر قدر یا تحقیر کرنا، ماضی بعید یا ماضی مطلق میں انجام دئے ہوئے کارناموں کی بنا پر تعریفیں کرتے رہنا انہیں نہیں آتا۔

اس میں شک نہیں کہ اس قسم کے نیک نفس، شریف الطبع، علم دوست، با اخلاق حقیقی نقّاد و تبصرہ نگار دُنیا کے ہر مُلک میں بہت کم ہیں، مگر ہیں ضرور اور ان ہی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے گوسائیں تُلسی داس نے ایک انمول دوہا کہا ہے اور ایسی لاجواب تشبیہہ دی ہے جو کبھی کسی فارسی یا اُردو شاعر نے نہیں دی۔ کہتے ہیں:

उत्तम और चंडाल घर, एक दीप उजयार०
तुलसी मते पतंग के, सब ही जोत एकसार०

اُتم اور چنڈال گھر، ایک دیپ اجیار
تُلسی متے پتنگ کے، سبھی جوت اکسار

یعنے اعلا اور ادنا کے گھر ایک ہی چراغ کا اُجالا ہے۔ اے تُلسی، پروانے کی محوّیت کے لئے سب ہی روشنی یکساں ہے۔

پروانہ نُور کا شیدائی ہوتا ہے۔ روشنی پر مرتا ہے۔ جہاں روشنی ہوتی ہے، پہنچتا ہے، تصدّق ہوتا ہے، جلتا ہے، مرتا ہے۔ وہ یہ نہیں دیکھتا کہ روشنی کس کے گھر ہے؟ اعلا کے گھر یا ادنا کے گھر؟ امیر کے محل میں یا فقیر کی جھونپڑی میں؟ کسی عالی شان کوٹھی میں یا بے کیف

کُٹیا میں! کس قدر نصیحت خیز، سبق آموز اور عبرت انگیز دوہا ہے!

خاتمہ

جب میں ہندی شاعری کے ایسے بلند پایۂ عملی اخلاق کے لحاظ سے مایہ ناز اور اخلاقیات کے نگاہی نقطے سے قابلِ رشک نمونے دیکھتا اور ان کی وسیع معنویت، ہمالیائی بلندی اور سمندری گہرائی پر غور کرتا ہوں تو مجھے ہندی شاعری کی تعریف میں کہے ہوئے یہ فقرے یاد آتے ہیں:

"ہندی شاعری سورج کی طرح تابناک، چاندنی کی طرح فرحت بخش، الہام کی طرح قابلِ احترام اور گنگا کی طرح پاک اور پوّتر ہے۔"

خود میرا ذاتی خیال ہے کہ ہندی کی پیاری پیاری نظمیں دِل گداز، محبّت آمیز اور جذبات انگیز شاعری کے اعلاترین معیار کے مطابق بہت ہی اچھی ہیں۔ ہندی شاعری میں جو نفسیاتی مشاہدے، اخلاقی نکتے اور فلسفیانہ مضمون پیش کئے گئے ہیں۔ وہ دُنیا جہاں کی شاعری کے بہترین نمونوں میں شریک کئے جا سکتے ہیں اور دُنیا کی ہر مہذب زبان کے اعلاترین ذخیرۂ شاعری کے ہم وزن ہے۔ اتنا تو میں وثوق سے کہہ سکتا ہوں کہ جو چار پانچ زبانیں میں جانتا ہوں اُردو، ہندی، انگریزی، جرمن اور تھوڑی بہت فارسی ان کی فلسفیانہ، عشقیہ، نفسیاتی، مذہبی اور کیفیاتی شاعری کے ہم پلّہ ہندی کویتا ہے۔ اُونچے درجے کے ہندی شاعر بڑے قادر الکلام اُستاد تھے جن کی عمدہ عمدہ نظموں میں بندش کی صفائی، برجستگی، سلاست اور روانی پائی جاتی ہے۔ لفظوں میں نشست کی خوبی اور ترکیب کی دِل آویزی ان کی نمایاں خصوصیتیں ہیں۔

عمدہ عمدہ، انوکھی اور اُردو دانوں کے لئے ان سُنی لاجواب تشبیہیں ہندی شاعری کی ایک اور پسندیدہ خصوصیت ہے جس کی وجہ سے ہندی کویتا کی دِل گدازی، تاثیریت اور درد انگیزی اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ فلسفیانہ، اخلاقی اور نفسیاتی دوہوں میں بھی ان خصوصیتوں کا پایا جانا باعثِ حیرت ہے۔ عشقیہ نظموں اور عاشقانہ دوہوں کا کیا کہنا؟ پہلے تو موضوع ہی عالمگیر تاثیریت رکھتا ہے۔ پھر ہندی شاعروں کی سحر بیانی، ان میں اس قدر مقناطیسیت پیدا کرتی ہے کہ دِل متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

قوسِ قزح یا اِنّ کمان میں جو مختلف رنگوں کی سنگت ہوتی ہے۔ وہ ہندی کے پاکیزہ دوہوں

اور نظموں میں موجود رہے۔ گھنے جنگل میں جس طرح سورج کی کرنیں پتیوں میں سے چھن چھن کر زمین تک پہنچتی ہیں، اسی طرح ہندی شاعری کل تخیل پُر درد اور پُر اثر لفظوں کے توسط سے دل تک پہنچتا ہے۔ جس طرح پھوار کے وقت ننھی ننھی بوندیں سہانی معلوم ہوتی ہیں، اسی طرح ہندی نظم میں معمولی معمولی باتیں، پُر لطف اور پُر کیف ہو کر اعصاب کو سکون بخشتی اور آتما کو شانت کرتی ہیں۔

"سون ادب"

کشمیری زبان میں لکھی گئی ۱۹۵۹ء کی بہترین ادبی تخلیقات کا حسین مرقع

جس میں اس سال کے

منتخب افسانے، ڈرامے، مضامین، غزلیات، منظومات اور

مزاحیہ خاکے شامل ہیں

قیمت، چار روپے

"ہمارا ادب"

سالِ مذکورہ میں تخلیق شدہ اردو کی نمائندہ نگارشات کا انتخاب

جس میں سرزمین کشمیر کے چیدہ چیدہ اردو مصنفین کے فن پارے جمع کئے گئے ہیں

قیمت، چار روپے

ملنے کا پتہ: جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹس کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر، کشمیر

شہ زور کاشمیری

ساقی

مسلط میکشوں پر عجزِ عبرتناک ہے ساقی
بڑے خطرے میں تیرے میکدہ کی دھاک ہے ساقی

زمیں کے سب تقاضوں سے نگاہیں پھیر کر یکسر
ہر اک میکش کے لب پر شکوہ افلاک ہے ساقی

بہار آتے ہی گلشن میں یہ کیسا انقلاب آیا
کہ لالہ داغ بر دل گل گریباں چاک ہے ساقی

دماغ و قلبِ اہلِ بزم پر چھایا ہوا ہے تو
بھری محفل میں تو ہی صاحبِ ادراک ہے ساقی

تری یہ آتش سیّال جس انساں کو چمکا دے
وہ انساں ہے کہ انبارِ خس و خاشاک ہے ساقی

یہ سب ذوقِ عمل کے مفلسوں میں بانٹ دے اٹھکر
تری مینا و ساغر میں ذکواۃ تاک ہے ساقی

الجھکر آستانِ میکدہ سے گر گئے لاکھوں
مگر بدنام تو تقدیر کا پیچاک ہے ساقی

مئے گلگوں پلاکر تو سلا دیتا ہے رندوں کو
ادھر عنوانِ گلشن جہد خون و خاک ہے ساقی

سرور آگیں فضائے میکدہ کیا وجہ تسکیں ہو
کہ روحِ عصرِ حاضر مضطر و غمناک ہے ساقی

اشارے پر ترے آپس میں ٹکرانے لگے ساغر
تکلّف بر طرف، نیّت تری ناپاک ہے ساقی

خدا کے واسطے شہ زور کو محفل بدر کر دے
یہ دیوانہ بڑا گستاخ اور بے باک ساقی

(ڈاکٹر) گیان چند

تحقیق کے تقاضے

تحقیق حقیقت کی تلاش ہے۔ تخلیق کی نگہداشت کے لئے تنقید کی جس قدر ضرورت ہے اسی قدر تحقیق کی۔ کچھ عرصہ پہلے تنقید اور تخلیق کو ایک دوسرے سے بے نیاز اور بے تعلق سمجھا جاتا تھا۔ لیکن اب یہ احساس بڑھتا جا رہا ہے کہ دونوں ایک دوسرے کی اعانت کے بغیر ہوا میں ہاتھ پاؤں مارنے کے مترادف رہ جاتی ہیں۔

تحقیق کی دست گیری کے بغیر تنقید منزل تک نہیں پہنچ سکتی۔ تنقید میں نہ صرف ادب پارے سے بحث ہوتی ہے بلکہ اس کے خالق کے سماجی و معاشی ماحول، اس پر اثر انداز ہونے والے گوناگوں عوامل، اس کے ذہنی ارتقا کی بھی کھوج لگائی جاتی ہے۔ ان پہلوؤں کو تحقیق ہی وا کر سکتی ہے۔ تاریخی تنقید نے نقاد کے لئے تحقیق کی اہمیت اُجاگر کی۔ مصنف کے ماحولی تجزیے سے قطع نظر بھی جب تک نقاد تحقیق کا منت کش نہ ہو۔ بعض اوقات فاش اغلاط کا مرتکب ہو سکتا ہے۔ مثلاً لکھنؤ کا دبستانِ شاعری، طبع اوّل[1] میں ڈاکٹر ابواللیث نے مثنوی "لذتِ عشق" کو نواب مرزا شوق کی تصنیف سمجھ کر اسے بیگماتی زبان کا بہترین نمونہ قرار دیا۔ حالانکہ نہ یہ شوق کی تصنیف ہے نہ زبان کے اعتبار سے درخورِ اعتنا ہے۔ سید وقار عظیم[2] نے "باغ و بہار" کے تبلیغی اجزا سے میر امّن کی مذہبی ذہنیت پر استدلال کیا اور انہیں عام قارئین سے ستائش طلبی کا مرتکب قرار دیا۔ لیکن جب یہ دیکھا جائے کہ یہ سب اجزا "باغ و بہار" کے ماخذ نو طرزِ مرصّع میں بھی موجود ہیں تو میر امّن کی نفسیات کی جو تعبیر کی

---

[1] ص ۳۸۰ — [2] ہماری داستانیں ص ۱۹۵ — ۱۹۶

گئی تھی وہ منہدم ہو جاتی ہے۔

تحقیق نگار کو بھی تنقیدی شعور بیدار رکھنا چاہیئے۔ تنقیدی نقطۂ نظر کو فراموش کر دینے کا نتیجہ ایسے مضامین کی شکل میں دکھائی دیتا ہے جو درجۂ سوئم کے گم نام شعرا کے بارے میں ہوتے ہیں۔ ابتدائی دَور کا تو ہر وہ مصنّف ہمارے لئے اہم ہے جو چند ٹوٹی پھوٹی سطریں ہی لکھ گیا ہے لیکن بعد کے زمانے میں ہم یقیناً انتخاب سے کام لیں گے۔ ہمارے بعض محقق اُنیسویں بلکہ بیسویں صدی کے غیر اہم، کم مایہ شعرا کے بارے میں تفصیلی مضمون لکھ کر رسالوں کا پیٹ بھرتے رہتے ہیں۔ اگر ان میں تنقیدی شعور ہوتا تو سمجھ سکتے کہ ہر کس و ناکس اس لائق نہیں کہ قاری اس سے تفصیلی واقفیت حاصل کریں۔ یہ اپنی محنت اور دوسروں کے وقت کا صرفِ بے جا ہے۔ کسی بھی کُتب خانے میں بہت سے غیر معروف گم نام شعرا کا مطبوعہ یا قلمی مجموعۂ کلام مِل جاتا ہے۔ اس پر مضمون گھسیٹ دینا سب سے آسان ہوتا ہے۔ غیر متوازن محقق اس کے کلام کی اہمیّت پر غور کئے بغیر اس طرح مضمون لکھتے ہیں، جیسے اس کا تعارف کرا کے اُردو ادب پر بڑا احسان کر رہے ہیں، جیسے اب تک اس سے غافل رہ کر قارئین بڑی جہالت میں مُبتلا تھے۔ اس موقع پر کوپر[1] کا یہ مقولہ یاد رکھنا مفیدِ مطلب ہوگا۔

"ایسے بے حقیقت ناموں کو، جو بھُولنے کے لئے پیدا ہوئے ہیں، غیر فانی شہرت دینے کی کوشش سعیِ لاحاصل ہے۔ تاریخوں میں ان کا ذکر کرنا کہ آیندہ نسلیں ان کی طرف متوجہ ہوں، محض بے کار ہے۔"

یہ لاگ تنقیدی نقطۂ نظر کو بروئے کار نہ لانے کا یہ بھی نتیجہ ہوتا ہے کہ کسی کو جب کوئی مخطوطہ ہاتھ لگ جاتا ہے تو مصنّف کی نہیں، اپنی اہمیّت جتانے کے لئے اسے ادبی شاہکار قرار دینا ضروری ہے۔ اسی عدمِ توازن کا نتیجہ ہے کہ معمولی شعرا کے کلام کو میر اور سودا کا جواب اور معمولی غیر معروف مثنویوں کو "سحر البیان" کا ہم پایہ قرار دے دیا جاتا ہے۔ بعض اوقات بڑے بڑے آزمودہ کار اپنی دریافت کی ترنگ میں مسحور ہو جاتے ہیں۔

---

[1] بحوالہ خطباتِ گارساں دتاسی (انجمن ترقی اُردو) ص ۵۷

مولوی عبدالحق کو میر آثر کی مثنوی "خواب و خیال" ملی تو اس کے دیباچے میں دعویٰ کر دیا کہ اُردو میں سلاست و روانی، روزمرہ کی صفائی، زنانے اور مردانے محاوروں کے بے تکلف استعمال میں کوئی مثنوی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ حالانکہ نواب مرزا شوق اور نواب مرزا داغ کی مثنویاں زبان اور روزمرہ کے اعتبار سے خواب و خیال سے منزلوں آگے ہیں۔ غرضیکہ تنقید سے بے گانہ ہو کر تحقیق ایک بے جان کھتونی مرتب کر سکتی ہے؛ ایک متوازن مقالہ نہیں۔

عوام فرسودہ ساز و برگ کو پھینک کر اس کی جگہ نئی چمک حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ محقق کرم خوردہ، گلے سڑے سرمایے سے اپنا دامن بھرتا ہے اور اپنی پرانی گدڑی سے لعل نکال کر پیش کرتا ہے۔ نقاد نئے نئے رجحانات نو بہ نو تجربوں کو پرکھ کر ان کے قابل قبول حصوں کو ادب میں سکّہ رائج الوقت قرار دیتا ہے۔ محقق طاقِ نسیاں سے اُتار کر چند مرقعے چند حسین بت ہماری نظروں کے سامنے ڈال دیتا ہے۔ نقاد ہمیں تاج محل اور مغل گارڈن کی دل فریبیوں پر لوٹنا سکھانا چاہتا ہے تو محقق اندھیرے غاروں کی بھول بھلیوں میں لے جا کر ہمارے واسطے اجنتا کے شاہکار دریافت کرتا ہے۔ مجھ پر دماغی صلاحیتوں کو خانوں میں بانٹنے کا الزام نہ رکھا جائے تو عرض کروں گا کہ تحقیق کے لئے جن صلاحیتوں کو بروئے کار لانا ہوتا ہے۔ وہ تنقید سے مختلف ہیں۔ تنقید میں ذوقِ سلیم پر بھروسہ کیا جا سکتا ہے۔ تحقیق میں اپنی پسند اپنا رجحان کوئی معنی نہیں رکھتے۔

چھلکے پر پھسل پڑنے والی ذہنیت کی تحقیق میں کوئی گنجائش نہیں۔ اپنے مقصد کو سر سبز کرنے کی خاطر محقق کو پھونک پھونک کر قدم رکھنا پڑتا ہے۔ تحقیق کی راہ پر چلنے والا دُنیا سے بدگمان رہتا ہے۔ وہ اپنے سایے سے بھی بھڑکتا ہے۔ وہ ہر چیز کو شک و شبہ کی نظر سے دیکھتا ہے۔ وہ ایسا مبصر ہے کہ چمک دار کندن کو بھی کسوٹی پر رگڑے بغیر کبھی ایمان نہیں لاتا۔ وہ ایسا منصف ہے جو عینی شاہدوں کے اظہار کو بھی جرح اور تجزیے کے بغیر قبول نہیں کرتا۔ وہ ایک بدرقہ ہے جو ہمیں رہ گھٹ پہاڑی راستوں کے تودوں اور چٹانوں پر احتیاط سے محفوظ و مامون گزار لے جاتا ہے جس کی جادہ نمائی کے بغیر قدم قدم پر کھڈ میں پھسل گرنے کا احتمال رہتا ہے۔

اگر مستقبل ہماری نظر سے غائب ہے تو ماضی کے کئی قطعات بھی دھندلکے میں لپٹے ہوئے ہیں۔ تحقیق کا کام اس دھندلکے کو دُور کرکے یا اسے چیر کر بعض گوشوں پر روشنی کے لمعات ڈالنا ہے۔ تنقید اگر مختلف ادبی دھاروں میں آبِ شور اور آبِ زلال کو شناخت کرنا

سکھاتی ہے تو تحقیق ہمیں آگاہ کرتی ہے کہ سراب کہاں ختم ہو کر آبِ حیات کا چشمہ کہاں شروع ہوتا ہے۔ جہل و حسد کی کثافت جعل و کذب کے جالے۔ مفروضوں اور مغالطوں کے خس و خاشاک حقیقت کے نقوش کو نظروں سے چھپائے ہوتے ہیں۔ تحقیق ان سب کو پرے سرکا کر صداقت کے جلووں سے دوچار کر دیتی ہے۔ اگر تحقیق وقتاً فوقتاً قدما کی غلط بیانیوں کی کڑیاں نہ توڑتی رہتی، حق و باطل کی کھوج نہ دیتی رہتی تو ادب کی تاریخ ایک جھوٹ کا پشتارہ اغلاط کا طومار اور جہل کی زنجیر بن کر رہ جاتی۔

اُردو کے مشہور طنّاز جناب رشید احمد صدیقی نے اپنے مضمون "پاسبان" میں تحقیق پر "گور کندن و استخواں برآوردن" کی پھبتی چست کی ہے۔ تحقیق زمین کندن ضرور کرتی ہے لیکن اس کا صلہ ریزۂ استخواں نہیں، موہن جوڈارو اور ہڑپّہ، بیجاپور اور گولکنڈہ کی بازآفرینی ہے۔

تحقیق و ناداری بشرطِ اُستواری چاہتی ہے۔ قاضی عبدالودود[۵] کا قول ہے کہ "تحقیق صرف وہی کر سکتا ہے جسے سوائے کھانے اور تحقیق کرنے کے دوسرا کام نہ ہو۔" مولانا امتیاز علی عرشی نے ایک بار فرمایا کہ "تحقیق بوڑھوں کا کام ہے۔" انہوں نے بھی گویا پختگی، احتیاط اور اُستواری کو لازمۂ تحقیق قرار دیا۔ خلاصہ یہ ہے کہ تحقیق بڑے انہماک، بڑی دماغ سوزی اور بڑی جان ماری کا کام ہے۔ یہاں متعدد گرد آلود کتابوں اور رسالوں میں دیدہ ریزی کرنی پڑتی ہے۔ تب بھی گوہرِ مقصود کبھی ملتا ہے، کبھی نہیں۔

آزادی کے بعد اُردو تحقیق جس سُرعت کے ساتھ پھلی پھولی ہے، اس کی نظیر پہلے کی نصف صدی میں نہیں ملتی۔ اس پھیلاؤ کے لئے تحقیق پی، ایچ، ڈی کے مقالوں کی مرہونِ منّت ہے۔ مقدار کے لحاظ سے تحقیق کا بیشتر سرمایہ ڈگری کی خاطر وجود میں آیا ہے، لیکن معیار کی رُو سے تحقیق کا جوہر اُن پختہ مغزانِ جنون کے یہاں ملتا ہے جو عمر اسی دشت کی سیّاحی میں بسر کر چکے ہیں۔

---

[۵] بادِ وبائے تحقیق از نثار احمد فاروقی۔ "ہماری زبان" ۱۵ فروری ۱۹۵۹ء صفحہ ۷)

اُردو ادب تقریباً سات صدیوں پر محیط ہے اور پورا برصغیر اس کی قلمرو رہا ہے۔ اس طویل عریض دُنیا کے ہر گوشے سے شناسائی ایک شخص کے لئے مُشکل ہے۔ محقق کو ایک شارع ایک میدان معین کرلینا چاہیئے تاکہ اپنی قلیل دُنیا کے ہر چپے میں واقفِ اسرار اور دانائے راز کی حیثیت رکھتا ہو۔ یہاں ہرجائی پن کامیاب نہیں ہوتا۔ مثنویاتِ میر کے عاشق کی طرح ایک در پر ڈٹ کر بیٹھ جانے کی ضرورت ہے۔ عہد حاضر کے دو سب سے بڑے محقق لگن اور اُستواری کی روشن مثال ہیں۔ قاضی عبدالودود تقریباً ۴۵ سال سے مصحفی پر اور سید مسعود حسن رضوی اتنی ہی مدّت سے اُردو مرثیے کی تاریخ پر کام کر رہے ہیں۔ یادداشتوں اور مسوّدوں کے سقف بوس انبار لگ گئے ہیں۔ لیکن ابھی تک یہ حضرات اپنے کام سے آسودہ نہیں۔ نہ ہی کوئی دوسرا ان بزرگوں کے احترام سے ان موضوعات کو چھونے کی جُرأت کرتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ جب ان کا کام مکمل ہوکر سامنے آئے گا تو گویا حرفِ آخر کی حیثیت رکھے گا۔ مسعود حسن رضوی صاحب نے اُردو اسٹیج کی تاریخ مرتب کرنے میں بھی پندرہ بیس سال لگائے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ جو بات کہہ دی ہے اس میں کہیں کسی کو حرف گیری کی مجال نہیں۔ مالک رام نے محض غالب کو اپنا موضوع بنایا۔ منشی مہیش پرشاد نے اور محدود ہوکر محض خطوطِ غالب کو مختلف زاویوں سے اُلٹا پلٹا تانکا جھانکا ہے۔ چنانچہ یہ سب حضرات اپنے اپنے موضوع پر مکمل اعتماد کے ساتھ لکھ سکتے ہیں۔ ماہر خصوصی کی یہ تعریف کی گئی ہے۔ "جو کم سے کم کے بارے میں زیادہ سے زیادہ جانتا ہو۔" تحقیق میں اس گُر پر کاربند ہونے سے گھاٹے کا امکان نہیں۔

کالجوں اور یونی ورسٹیوں میں تعلیمی مُلازمت پانے کے لئے ریسرچ ڈگری ناگزیر ہوگئی ہے۔ ہر بے روزگار ایم، اے مُلازمت کے لئے اور ہر باروزگار ایم، اے ترقی کے لئے پی، ایچ ڈی کے پاسپورٹ کی طرف جھپٹتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہے کہ:

ہر بوالہوس نے حُسن پرستی شعار کی   اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی!

اس مقصد سے کئے ہوئے کاموں میں وقت کی حدبندیوں کی وجہ سے بعض اوقات ناپختگی رہ جاتی ہے، جب کہ تحقیق کو عجلت کی تاب نہیں۔ گو یہ تو نہ چاہیئے کہ بعض بزرگوں کی طرح ایک موضوع کو ایک قرن کے لئے لے کر بیٹھ جائیں۔ آخر فرصتِ زندگی بہت کم ہے۔ لیکن یہاں رواروی بھی مُناسب نہیں یہ مانا کہ تحقیق میں کوئی حرفِ آخر نہیں ہوتا۔ لیکن اپنے کام کو اس طرح کا نقشِ اوّل بھی نہ بنا دیا جائے۔

کہ ادھر مسودہ ناشر کے پاس پہنچے، ادھر ہمیں معلوم ہو کہ چند سال پہلے ایک کتاب شائع ہوئی تھی۔ جس کی روشنی میں ہمارے بعض بیانات لغو ٹھہرتے ہیں یا کسی رسالے کے خاص نمبر میں اس موضوع پر کچھ معرکے کے انکشافات کئے جا چکے ہیں۔

تحقیق میں لکھنے سے کہیں زیادہ وقت مواد کی فراہمی میں صرف ہوتا ہے۔ اپنے موضوع سے متعلق نہ صرف تمام اُردو کتابوں کو چھان مارنے کی ضرورت ہے بلکہ رسالوں کے فائلوں میں بھی اپنے کام کے مقالے کھوجنے چاہئیں۔ کیونکہ ان میں لبا اوقات وہ بیش بہا نکتے مل جاتے ہیں جو ہنوز کتابی صورت میں نہیں آئے۔ بڑے کتب خانوں مثلاً برٹش میوزیم کے مخطوطات کی وضاحتی فہرستیں بھی بڑی قیمتی معلومات کا دفینہ ہیں۔ گھر بیٹھے ہم اس خزانے کی نوعیت سے واقف ہو جاتے ہیں جس پر ہم ہاتھ نہیں ڈال سکتے۔

اُردو کے محقق کو انگریزی اور فارسی دو زبانوں سے واقفیت ناگزیر ہے۔ ایسے موضوع کم ہوں گے جن پر فارسی سے بے نیاز رہ کر کام کیا جا سکے۔ فارسی میں اتنی دسترس ضروری ہے کہ فارسی مخطوطات کو پڑھا اور سمجھا جا سکے۔ اُردو کے بیشتر تذکرے فارسی میں ہیں۔ بیشتر اصنافِ سخن فارسی اصناف کا پرتو ہیں۔ سیاسی اور سماجی پس منظر لکھنے کے لئے فارسی اور انگریزی تاریخوں کو کھنگالنا پڑتا ہے۔ نئے ادبی رُجحانات کا جائزہ لینے کے لئے مغربی ادب اور تنقید کا مطالعہ ناگزیر ہے۔ لسانیات پر کام کرنے والوں کے لئے کم سے کم ہندی اور اگر ہو سکے تو سنسکرت، پالی، پراکرت وغیرہ سے بھی متعارف ہونا ضروری ہے۔ محقق کا مطالعہ جتنا وسیع ہوگا اسی قدر اس کی نظر وسیع اور دُور رس ہوگی۔ اس کے لئے محض ادبیات کا مطالعہ کافی نہیں۔ ادب کے پس منظر کے لئے سیاسی اور سماجی تاریخوں سے شناسائی بھی ضروری ہے۔

تاریخی اور مارکسی تنقید نے ہمیں سکھایا کہ ادب کا مطالعہ ماحول کو پیش نظر رکھ کر ہی کیا جا سکتا ہے۔ اس لئے اصناف یا مصنفوں پر جو مقالے لکھے گئے ان میں پہلا باب سیاسی اور سماجی پس منظر کا ہونے لگا۔ اکثر اوقات یہ ہوتا ہے کہ اٹھارہویں اور اُنیسویں صدی کے دِلّی اور لکھنؤ کے سیاسی واقعات کو تفصیل سے لکھ دیا جاتا ہے۔ یہ نہیں دیکھا جاتا کہ ان میں سے کن کن نے موضوعِ بحث پر اثر ڈالا اور کون کون سے غیر متعلق ہیں۔ پھر ادب میں ان واقعات کا ردِّ عمل تلاش نہیں کیا جاتا۔ ساہتیہ اکادمی کا انعام پانے والی کتاب "میرؔ، حیات اور شاعری" نے اس رُجحان میں

شدّت پیدا کردی۔ سوال یہ ہے کہ کیا ہر مقالے کی ابتدا میں بار بار وہی دِلّی و لکھنؤ کی تاریخ دُہرا دی جائے۔ اس میں اب کوئی نئی بات تو سامنے آتی نہیں۔ ہزار دفعہ کے سُنے سُنائے واقعات کی تکرار ہوتی ہے۔ کیا یہ مُناسب نہ ہوگا کہ تاریخی واقعات کو بہت اختصار کے ساتھ درج کیا جائے اور سماجی پہلو پر زیادہ زور دیا جائے۔ صرف انہیں واقعات کی طرف توجّہ دِلانے کی ضرورت ہے جو موضوع پر قریب سے اثر انداز ہوتے ہیں۔ مقالے کے درمیان بھی جا بہ جا ان تاثرات کی نشان دہی کرنا ضروری ہے، ورنہ محض سیاسی تاریخ لِکھ دینا تحصیلِ حاصل ہے۔

محقق اپنے ذوق کے بل پر کوئی دعویٰ نہیں کر سکتا۔ ایک مضمون لِکھنے کے لئے متعدد کتابوں اور رسالوں کی ورق گردانی کرنی پڑتی ہے۔ لیکن راویوں کے بیانات کو بہ یک نظر قبول نہیں کیا جا سکتا۔ یہاں محقق کو بڑے امعانِ نظر سے کام لینا پڑتا ہے۔ قدیم ادب کے سلسلے میں ہمارا ماخذ تذکرے ہیں، لیکن ان کے بیانات کو بڑے ٹھوک بجاکر دیکھنے کی ضرورت ہے۔ مثلاً تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا[1] میں مثنوی "سحر البیان" کے بارے میں ایک لطیفہ درج ہے:

"سوداؔ نے جب وہ مثنوی سُنی تو نہایت خوش ہوئے اور عینِ بشاشت میں فرمایا۔
"تم نے یہ مثنوی ایسی لکھی ہے کہ میر غلام حسین کے بیٹے نہیں معلوم ہوتے۔"

سوداؔ کا انتقال ۱۱۹۵ھ میں ہوا۔ اور مثنوی "سحر البیان" ۱۱۹۹ھ میں لکھی گئی یا آبِ حیات میں مرقوم ہے کہ شاہ عالم سوداؔ کو اپنا کلام دِکھانے لگے۔ اس کے بعد بیت الخلا میں چار[2] غزلیں کہہ لینے کا لطیفہ درج ہے۔ قاضی عبد الودود[3] نے اس غلط بیانی کا پردہ یوں چاک کیا کہ شاہ عالم بادشاہ ہو کر ۱۱۸۵ھ میں دِلّی میں داخل ہوئے اور سوداؔ ۱۱۷۳ھ میں یا اس سے قبل دلّی سے ہجرت کر چکے تھے۔ یا آزاد نے سوداؔ اور جعفر زٹلّی کا لطیفہ لکھا ہے کہ کس طرح سوداؔ نے جعفر کے مصرع ع لالہ در باغ داغ چوں دارد پر مصرع لگائے حالانکہ جعفر کا انتقال[4] ۱۱۲۵ھ میں ہوا۔ اور سوداؔ ۱۱۲۴ھ یا ۱۱۲۵ھ میں پیدا ہوئے۔ غرض دوسروں کے بیانات سے استفادہ کرتے وقت یہ خیال رکھنا چاہیئے کہ راوی کس حد تک محتاط ہے۔ مثلاً محمد حسین آزاد، گارساں دتاسی،

---

۱ تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا از ڈاکٹر محمد حسن "اُردو ادب" اکتوبر ۱۹۵۲ء

۲، ۳، ۴ "کچھ سوداؔ کے بارے میں" از قاضی عبد الودود "سب رس" نومبر ۱۹۶۰ء

خواجہ عبدالرؤف عشرت اور رام بابو سکسینہ کے بیانات کی بنا پر مزید تحقیق کے بغیر کوئی تعمیر نہیں کی جاسکتی۔

بعض اوقات کسی مصنّف کے قریبی عزیز یا شاگردِ رشید کا بیان بھی تسلیم کرنے میں تامل ہوتا ہے۔ میرؔ نے اپنے والد کو گوالیار کا مشہور صوفی درویش ظاہر کیا ہے۔ قاضی عبدالودود نے اس بیان[1] کی دھجیاں اُڑا دیں۔ حالیؔ نے یادگارِ غالبؔ میں لکھا ہے کہ غالبؔ جب لکھنؤ گئے تو نصیرالدین حیدر فرماں روا اور روشن الدولہ نائب السلطنت تھے۔ حالاں کہ حقیقت یہ ہے کہ اس وقت غازی الدین حیدر بادشاہ اور آغا میر نائب تھے۔ احسن لکھنوی[2] نے مثنوی "زہرِ عشق" کی شانِ نزول کے بارے میں ایک لطیفہ تراش دیا اور یہ انکشاف کیا کہ اس مثنوی سے شوقؔ کی شاعری کی ابتدا ہوتی ہے اور یہ زمانۂ شاہی میں لکھی گئی۔ حالانکہ بعد میں اس کے قطعۂ تاریخ سے ثابت ہو گیا کہ یہ ان کی آخری تصنیف ہے جو غدر کے بعد ۱۸۶۰ء میں وجود میں آئی۔

بات اتنی ہی نہیں۔ بعض اوقات خود ادیب اپنے حالات بیان کرنے میں سہو کر جاتے ہیں۔ مثلاً اپنے تذکرۂ ریاض الفصحا (۱۲۲۱ھ اور ۱۲۳۶ھ کے بیچ) میں مصحفی لکھتے ہیں کہ میری عمر اسّی سال کے قریب ہے۔ اس حساب سے ان کی تاریخ پیدائش ۱۱۴۱ھ اور ۱۱۵۶ھ کے درمیان آتی ہے۔ دیوانِ ششم کے دیباچے میں انھوں نے لکھا ہے کہ "تولّدِ من در احمد شاہی است۔" احمد شاہ ۱۱۶۱ھ میں تخت نشین ہوئے۔ یہ ثابت ہو چکا ہے کہ دوسرا بیان صحیح ہے۔ ریاض الفصحا کی تحریر کے وقت انھیں اپنی عمر کا صحیح اندازہ نہ تھا۔ غالبؔ نے منشی حبیب اللہ خان ذکا حیدر آبادی کے نام خط میں لکھا۔ "دادا میرا شاہ عالم کے وقت میں ہندوستان میں آیا۔" غلام رسول مہر[3] نے غالبؔ کی غلط فہمی آشکارا کرتے ہوئے بتایا کہ ان کا دادا شاہ عالم کے عہد سے قبل ہی یہاں آچکا تھا۔ سہو کی انتہا یہ ہے کہ غالبؔ ذکا کو لکھتے ہیں کہ میں ۱۸۳۰ء میں کلکتہ گیا۔ اسی سے حالیؔ کو غلط فہمی ہوئی۔ مولانا مہر نے غالبؔ[4] کے خطوط سے ثابت کر دیا کہ غالبؔ اکتوبر ۱۸۲۷ء سے قبل دہلی سے روانہ ہو چکے تھے۔

یہ عالم ہے تو کسی کے قول پر بھروسہ کیا جائے۔ محقق کے لئے لازم ہو جاتا ہے کہ ہر بیان

---

[1] عیارستان، ص ۱۳۰، ۱۳۱ [2] مثنوی زہرِ عشق مرتبہ مجنوں گورکھپوری ص ۴۲

[3] غالب ص ۱۴ [4] ایضاً ص ۹۱

کو دوسرے شواہد کی روشنی میں جانچ کر چلے ۔ نو عمر محقق تن آسانی اور عدم احتیاط کی وجہ سے کسی غیر معتبر راوی کا کوئی بیان دیکھ کر اس کی بنا پر اپنی عمارت کھڑی کر دیتے ہیں ۔ اسے جانچ تول کر دیکھے تو وہ بے بُنیاد دِکھائی دیتا اور وہ بھٹکتے راستہ ٹٹولتے نظر آتے ۔ اس لئے سہولت اسی میں ہوئی کہ ہر کس و ناکس کے تول کو آنکھ موند کر صحیح فرض کر کے آگے بڑھ گئے اور بزعم خود ہر گتھی کو سُلجھا دیا ۔ مثلاً ڈاکٹر کے ' ایس بیدی اپنے پی ' ایچ ' ڈی کے مقالے "تین ہندوستانی زبانیں"[1] میں اُردو کی ابتدا کے متعلق صاحبِ فرہنگِ آصفیہ کا یہ "عالمانہ" بیان نقل کرتے ہیں ۔

"سنہ عیسوی سے گیارہ بارہ سو برس پیشتر منوچہر کے زمانہ میں سام ، نریمان رستم و دستاں کا ہند میں آنا اور سورج رائے والیِ قنوج کا رستم کے ساتھ اپنی بھانجی کا بیاہ دینا اور اس امر سے اس کا خوش ہو کر اپنے مُلک ایران کا راستہ لینا بعد ازاں رمز دیساب کا اوّل مرتبہ پچاس ہزار تُرکوں کا یہاں بھیجنا اور اخیر کو خود ایک لاکھ سوار لے کر چڑھ آنا ، نیز سنہ عیسوی سے نو سو برس پہلے کیکاؤس کا اکثر اقطاعِ ہند پر قابض رہنا تاریخوں سے بخوبی ثابت ہے ۔ اصل میں یہی زمانہ زبانِ اُردو کی بُنیاد پڑنے کا پُورا پُورا زمانہ ہے ۔"

اور اس کی بنا پر سردار بیدی نتیجہ نکالتے ہیں :-

"مذکورہ بالا اقتباس سے یہ امر واضح ہو جاتا ہے کہ زبانِ اُردو کے لئے زمین تو سنہ عیسوی سے قبل تیار ہو چکی تھی مگر ۱۲ء سنہ میں اردو زبان کا بیج بو یا گیا ۔"

جس پایہ کے محقق سید احمد دہلوی ہیں ۔ اسی پایہ کا معتقد انہیں مل گیا ۔ پروفیسر بیدی صاحب نے عیسیٰ سے پہلے اُردو کی داغ بیل ڈال دی ۔

بعض حضرات قیاس کو اپنا راہ نما بنا لیتے ہیں اور ضعیف مفروضوں پر فلک بوس عمارتیں کھڑی کر دیتے ہیں ۔ مثلاً ایک صاحب محمود فاروقی "میر حسن[2] اور خاندان کے دوسرے شعرا" میں فرماتے ہیں :-

"سلطنتِ مغلیہ کی تباہ حالی پر میر ضاحک کو غمِ روزگار کی وجہ سے دہلی چھوڑنی پڑی ۔ اسے کس سنہ میں چھوڑا ، معلوم نہیں ۔ البتہ تذکرۂ گلزارِ ابراہیمی سے یہ پتہ چلتا ہے کہ وہ ۱۱۹۶ سنہ ھ میں بہ مقامِ فیض آباد مقیم تھے اور بڑی وارستگی سے زندگی بسر

---

[1] صفحہ ۱۱۱

[2] ص ۲۷

کرتے تھے۔ مگر میرا خیال ہے کہ صاحبِ تذکرہ گلزارِ ابراہیمی کا یہ بیان قابلِ قبول نہیں۔ کیونکہ سودا کی وفات ۱۱۹۵ھ میں ہوئی تھی اور میر ضاحک کا انتقال سودا کی وفات یعنی ۱۱۹۵ھ سے قبل ہو چکا تھا۔ یہ ۱۱۹۶ھ غالباً ۱۱۹۲ھ ہے۔ میر ضاحک نے دلّی کو ۱۱۶۳ھ یا ۱۱۶۴ھ کے لگ بھگ چھوڑا ہوگا۔"

آخری دو جملے قابلِ غور ہیں۔ "۱۱۹۶ھ غالباً ۱۱۹۲ھ ہے۔" ۱۱۹۲ھ کیوں ۱۱۸۶ھ یا ۱۱۸۲ھ کیوں نہیں۔ "۱۱۶۳ھ یا ۱۱۶۴ھ کے لگ بھگ چھوڑا ہوگا۔" پہلے اعتراف کر چکے ہیں کہ ضاحک نے دلّی کب چھوڑی، معلوم نہیں۔ کسی بیان میں حقیقت نہیں۔ کہیں کوئی ماخذ درج نہیں کیونکہ ماخذ تو محض قیاس ہے۔ "غالباً" "چھوڑا ہوگا" یہ تحقیق کی اصطلاحیں نہیں۔ تو آج کل تحقیق کا یہ طریقہ اور یہ معیار ہے۔ مندرجہ بالا کتاب ایک بلند بانگ "سلسلۂ تحقیق و تنقید" کی طلائی کڑی ہے۔

تحقیق میں لازم ہے کہ اہم بیانات کی سند اور ماخذ اور اس کا صفحہ ضرور تحریر کر دیا جائے تاکہ جو قاری اس دعویٰ کو پرکھنا چاہے وہ اصل ماخذ کو دیکھ کر خود کو مطمئن کر سکے۔ ایک اور بدعنوانی سے متنبہ کرنے کی ضرورت ہے۔ بعض اوقات کوئی بڑا ادیب کسی کم یاب یا قدیمی کتاب سے کوئی سند درج کرتا ہے۔ بعد میں کوئی نام نہاد محقق اس سند سے فائدہ اٹھاتا ہے۔ لیکن اپنی تحریر میں اپنے اصل ماخذ کا حوالہ دئے بغیر یہ ظاہر کرتا ہے۔ گویا اس نے یہ مقولہ مصنّف اصلی کے قدیمی نادر نسخے سے لیا ہے۔ اس طرح دھونس گانٹھنا احتیاط کے خلاف ہے۔ رُعب جمانے کی یہ کوششیں اکثر بارآور نہیں ہوتیں اور کبھی نہ کبھی قلعی کھُل ہی جاتی ہے۔ چوری بعض اوقات بڑی رسوائی کرا دیتی ہے۔ صاف گوئی سے اپنے اصل ماخذ کا اعتراف کرنے میں کوئی عار نہ ہونا چاہیئے۔

پروفیسر مسعود حسن رضوی نے ایک اور مفید طریقِ کار کی طرف توجہ دلائی کہ تحقیق میں بے ضرورت کوئی دعویٰ نہ کرنا چاہیئے۔ کیونکہ ہر بیان ایک مزید ذمہ داری عائد کر دیتا ہے۔ مثلاً ذیل کے درمیان دیکھئے:

"امانت کی اندر سبھا جو پہلی بار سنہ فلاں میں شائع ہوئی، ہندوستانی عناصر سے لبریز ہے۔"

"شمالی ہند میں عشقیہ مثنوی میں افسانہ نظم کرنے کی روایت سودا (۱۱۲۵ھ تا ۱۱۹۵ھ) سے شروع ہوئی۔"

اگر ہم نے کامل طریقے پر اندر سبھا کی طبعِ اوّل کی تحقیق نہیں کرلی تو کیا ضرورت ہے کہ مقامی رنگ کے سلسلے میں طبعِ اوّل کا سال بھی ضرور لکھیں۔ اسی طرح مثنوی کے ارتقا میں صرف سودا کا نام لکھنا کافی ہے۔ کیا ضروری ہے کہ محمد حسین آزاد کی تقلید میں سودا کی تاریخ پیدائش ۱۱۲۵ھ بھی درج کی جائے، جب کہ سودا کی تاریخ ولادت نہایت متنازعہ فیہ ہے اور اگر ہمیں تاریخ لکھنی ہی ہے تو اس سے متعلق تمام بحث، درج کرکے ثابت کیا جائے کہ ہماری درج کی ہوئی تاریخ ہی صحیح ہے۔ غرضیکہ اس طرح خواہ مخواہ کے دعوے کرکے بے ضرورت ذمہ داریاں اپنے سر لینا ہے۔

تحقیق میں بکھرے ہوئے متنوع مواد کی چھان بین کرکے چھپی ہوئی حقیقت کی تلاش کی جاتی ہے۔ ری سرچ دراصل سائنس کا عمل ہے۔ جیسے ادب میں اختیار کرلیا گیا ہے۔ ادبی تحقیق میں بھی سائنس کا انداز ہوتا ہے جس کی وجہ سے بڑا اندیشہ ہے کہ وہ عام دلچسپی کی چیز نہ رہے لیکن چونکہ یہ ادبیات کا بھی حصہ ہے، اس لئے محققین کو چاہیئے کہ اپنی تحریریں اس دلچسپ اور سلجھے ہوئے طرز میں پیش کریں کہ انہیں پڑھنا دردِ سر نہ ہوجائے!

اتنی تو بیاں میں واعظ شگفتگی ہم رند سن کے قلقلِ مینا کہیں جسے

اُردو کے عظیم محقق قاضی عبدالودود اس پہلو کی طرف توجہ نہیں کرتے۔ ان کے پاس مواد کا بحرِ ذخّار ہوتا ہے جسے کوزے میں بند کرنے کے لئے وہ مخففات کا استعمال کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ان کے مضامین میں الجبرے کا لطف آجاتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

۳۱/۷ صفہ ۳ عالم۔ وجود تھا۔ جوں (کذا) = چوں۔ ہے عرض = کذا (حش درست)

(۹) پنو چھ ۱، کلا ۳، نسکا ۳، ندی ۱۱، مہوا ۱۵، غیرے ۶۶، نکھ ۱۵۴

یہ سطور جیمس جوائس کے ناولوں کی طرح معمولی سوجھ بوجھ کے قاری کی سمجھ سے بالاتر ہیں۔ ایسے فاضلانہ مضامین کو دیکھ کر قاری مصنف کے تبحرِ علم پر فوراً ایمان لے آتا ہے۔ لیکن انھیں پڑھنے کی جرأت نہیں کرتا۔ اس سنگِ گراں کو چوم کر چھوڑ دیتا ہے۔

تحقیق کی ایک شاخ کسی نسخے کو مرتب کرنا ہے۔ اس کی اہمیت کسی مصنف، رجحان یا صنف کا جائزہ لینے سے کم نہیں، لیکن شرط یہ ہے کہ مرتب نے ترتیب کا حق ادا کیا ہو۔ مرتب کو اصل متن سے پہلے ایک مفصل مقدمہ لکھنا ہوتا ہے جس میں مصنفِ نسخہ کے سوانح۔ اس کے الحاقی کلام کا تعین اور اس کو خارج کرنے کے دلائل، اس کے غیر مطبوعہ کلام کی دریافت اور اسے شامل کرنے

کا جواز پیش کیا جاتا ہے۔ متن میں اہم اختلافاتِ نسخ درج کرنے چاہئیں۔ غرضیکہ کوشش یہ ہو کہ مصنف کا زیادہ سے زیادہ کلام صحیح سے صحیح شکل میں پیش کر دیا جائے۔ جو مشتبہ کلام ہو یعنی جس کے بارے میں فیصلہ نہ کیا جا سکے کہ یہ واقعی اس کا ہے یا نہیں، وہ علیحدہ عنوان کے تحت دیا جا سکتا ہے۔ کلام کی ترتیب اگر تاریخی لحاظ سے کی جا سکے تو یہ سونے پر سہاگہ ہوگا۔ دکنیات کے شاہکار شمالی ہند کے ادب کی نسبت زیادہ توجہ سے ترتیب دئے گئے ہیں۔ شمال میں متقدمین اور متوسطین میں سے محض غالب کا صحیح کلام ایڈٹ کر کے پیش کیا گیا ہے۔ دوسرے اساتذہ میں سے بیشتر کے دواوین تاجر ناشروں ہی کے مرہونِ منت ہیں۔ ترتیب دینے کی اچھی مثالیں احسن مارہروی اور ہاشمی کا کلیاتِ میر اور عرشی کا نسخۂ غالب ہیں۔ دوسرے سرے پر ڈاکٹر عبادت بریلوی کا مرتبہ کلیاتِ میر ہے جس میں یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ جو غیر مطبوعہ کلام انہوں نے شامل کیا ہے وہ کہاں کہاں سے لیا گیا ہے۔ نثری ادب میں مولوی عبدالحق کی مرتبہ باغ و بہار، ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی کی نوطرزِ مرصع اور مولانا عرشی کا تذکرۂ "دستور الفصاحت" سرِ فہرست ہیں۔

کسی کتاب کو تحقیقی مقالہ اسی وقت کہا جا سکتا ہے جب کہ اس میں تحقیق کا عنصر ہو۔ ایسے مقالے تو نہایت شاذ ہیں جو تمام و کمال تحقیق ہی سے سروکار رکھتے ہوں۔ اکثر میں تحقیق و تنقید دونوں کا عنصر ہوتا ہے۔ اور یہی متوازن شکل ہے۔ لیکن بعض حضرات خالص تنقیدی کارناموں پر ریسرچ ڈگری لے لیتے ہیں۔ ان کارناموں کی اہمیت کم نہیں۔ ان کی تحقیر مقصود نہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ انہیں ریسرچ کیوں کہا جائے۔ مثلاً ذیل کے چند موضوعات ملاحظہ ہوں:

اردو شاعری میں منظر نگاری، اردو شاعری میں قنوطیت، پریم چند کے نسوانی کردار اس قسم کی ایک طویل فہرست پیش کی جا سکتی ہے۔ ان پر پی، ایچ، ڈی کی ڈگری بھلے ہی مل جائے لیکن یہ تحقیق کے حصار میں داخل نہیں ہوتے۔ اگر کوئی اردو میں ادبی تحقیق کی تاریخ لکھنے بیٹھے تو ان مقالوں کو نظر انداز کرنا ہوگا۔ ہاں اردو تنقید کے ارتقا میں انہیں ضرور مقام دیا جائے گا۔

تحقیق کا موضوع کوئی مصنف ہو سکتا ہے یا صنف یا رجحان۔ عموماً صنف یا رجحان پر کام کو زیادہ مہتم بالشان سمجھا جاتا ہے لیکن یہ تعداد میں محدود ہیں۔ ابھی تک جن اصناف پر کوئی جامع مقالہ نہیں لکھا گیا۔ ان میں سے چند یہ ہیں:۔

دکنی مثنویات، شعرا کے تذکرے، مرثیہ، ریختی، واسوخت، مختصر افسانہ، آزاد نظم، گیت۔

کہا جائے کہ مندرجہ بالا رجحانات اور مصنفوں میں سے اکثر پر یونی ورسٹیوں میں کام ہو رہا ہے لیکن وہ واقعی کبھی شرمندۂ تکمیل بھی ہوگا کہ نہیں، کون جانے۔ مختلف یونی ورسٹیوں میں ہونے والے تحقیقی کاموں کی طویل فہرست دیکھ کر یہ نتیجہ نہیں نکال لینا چاہیئے کہ ان پر دراصل کام ہو رہا ہے۔ عاشقِ صادق ایک آدھ ہی ہوتا ہے، بوالہوس سینکڑوں ہیں۔

ایک ادیب پر کام (MONOGRAPH) کو اتنا عظیم نہیں سمجھا جاتا جتنا رجحانات کو۔ حالاں کہ ایک ایک مصنف پر کام کرنے کی سخت ضرورت ہے۔ ہمارے صفِ اوّل کے اکثر ادیبوں پر کوئی کتاب نہیں ملتی۔ اگر پی، ایچ، ڈی کے طفیل میں ان پر کوئی تفصیلی کام ہو سکے تو بڑی کمی دور ہو جائے۔ دکنی ادیبوں میں سے اکثر کی تصنیفات مرتب کر کے شائع کی گئی ہیں۔ ان کے مقدموں میں ان کی سوانح بھی پیش کی گئی ہے لیکن یہ کافی نہیں۔ ان پر علیحدہ سے کتاب لکھے جانے کی ضرورت ہے۔ شمالی ہند کے ادیبوں میں غالب اور اقبال پر تو کتابوں کا سیلاب آگیا ہے لیکن ذیل کے حضرات پر ابھی تک کوئی جامع کام منظرِ عام پر نہیں آیا۔

فائز، شاہ حاتم، آبرو، یقین، میر اثر، میر حسن، میر امن، حیدر بخش حیدری اور فورٹ ولیم کالج کے دوسرے مصنفین مصحفی، جرأت، رجب علی بیگ سرور، ذوق، شیفتہ آتش، ناسخ، دیاشنکر نسیم، قلق، تسلیم، منیر، شوق قدوائی، شاد عظیم آبادی، ذکاء اللہ، شرر، حکیم محمد علی، سلطان حیدر جوش، رسوا، ابوالکلام آزاد، مہدی افادی، درگا سہائے سرور، چکبست، پریم چند (سوانح اور افسانے)۔ ان میں سے بیشتر اساتذہ پر کام ہو رہا ہے۔ وہ مکمل ہوگا کہ نہیں، اس کے متعلق کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ قائم چاند پوری، امیر مینائی اور محمد حسین آزاد کے بعض پہلوؤں پر مقالے لکھے جا چکے ہیں لیکن وہ ابھی شائع نہیں ہوئے۔

تحقیق کی ایک قسم ادب کا علاقائی جائزہ ہے۔ اس نوع کی کتابیں محض تذکرہ اور فہرست نگاری ہوتے ہیں جن میں رطب و یابس سب کچھ جمع کر دیا جاتا ہے۔ تنقیدی زاویۂ نگاہ کو پس پشت ڈال کر ان مقالوں میں غیر اہم شعرا کی بھرمار کر دی جاتی ہے جن پر کام کرنا اور جن کے بارے میں پڑھنا وقت کا بہترین مصرف نہیں۔ ادب کو ملک گیر چوکھٹے میں رکھ کر دیکھنا چاہیئے اس قسم کے کام کئے جا چکے۔ اب ان کا زمانہ نہیں۔ ان پر علیحدہ سے کوئی کتاب لکھ دی جائے تو

برداشت کی جاسکتی ہے۔ لیکن ڈگری کے لئے ایسے موضوعات کی اجازت نہ ہونی چاہیئے۔ اسی قسم کا کام ایک مخصوص فرقہ کے کارناموں کا شمار کراتا ہے۔ اُردو ادب کی ترقی میں راجپوتانہ کا حصہ، اُردو ادب کی ترقی میں ہندوؤں کا حصہ، اُردو ادب کی ترقی میں عیسائیوں کا حصہ، اُردو ادب کی ترقی میں عورتوں کا حصہ اس قسم کے موضوعات ہیں جن پر ایک کھتونی بآسانی تیار کی جاسکتی ہے لیکن توازن شاید عنقا ہو جائے۔ اگر یہی رُجحان رہا تو اُردو ادب میں شیعوں کا حصہ، اُردو کے پٹھان ادیب، اُردو ادب اور کشمیری پنڈت، نخاس لکھنؤ میں اُردو ادب، اُردو شاعری میں بیوہ عورتوں کی کارگزاری، اُردو کے یک چشم ادیب، پر بھی پی، ایچ، ڈی کی ڈگری دی جانے لگے گی۔ تحقیق کے لوازم میں ایک میزان لگانے والی مشین (CALCULATING MACHINE) قدرِ اوّل کی چیز سمجھی جانے لگے گی۔

دو حوالے کی کتابیں مُرتب کرنے کی اشد ضرورت ہے۔ ان میں ذہانت سے زیادہ محنت درکار ہے (۱) محمد طفیل نے اسپرنگر کے تذکرے کا ترجمہ یادگارِ شعرا کے نام سے کیا۔ آج اس کام کو مکمل کرنا چاہیئے۔ اُردو کے زیادہ سے زیادہ مطبوعہ اور قلمی تذکروں کا عطر مجموعہ تیار کرنے کی ضرورت ہے۔ ایک شاعر کے ترجمے میں مختلف تذکروں کے بیانات کو تذکرے کے حوالے سے سلسلے وار درج کیا جائے۔ طوالت کم کرنے کے لئے ٹھوس اور معلومات آمیز نکات ہی درج کئے جائیں۔ یہ تذکرہ اُردو میں ہونا چاہیئے۔ عرق ریزی اور افادیت کے پیشِ نظر یہ کام ڈی لٹ کا سزاوار ہے (۲) اُردو کے قدیم و جدید فائلوں کی مدد سے ان کے تمام ادبی مضامین کو موضوع کے اعتبار سے ترتیب دیا جائے۔ اس میں مضمون اور مضمون نگار کا نام اور اگر ہو سکے تو بعض مضمونوں کی وضاحت میں دو تین سطریں بھی درج کر دی جائیں۔ اس قسم کا مقالہ نما متفرق مصنفوں، اصناف اور ادبی رُجحانات وغیرہ کے لئے جہاں تک رسالوں کا تعلق ہے ایک بیش بہا مفید ببلیوگرافی ہو جائے گا۔ اگر اس جائزے میں تنقیدی مضامین کے مجموعوں کو بھی شامل کر لیا جائے تو کام مکمل ہو جائے۔ اس پر بھی پی، ایچ، ڈی کی ڈگری دی جاسکتی ہے۔ یونی ورسٹیوں کا دی سرچ کی نظر سے یہ دونوں موضوعات غیر رسمی ہیں۔ لیکن ڈگری کے لئے کام کرنے والے ہی اس بارِ عظیم کا بیڑا اُٹھا سکتے ہیں۔

اُردو ادب کی پکار ہے کہ آبرو، حاتم، قائم، مصحفی، رنگین اور میر سوز جیسے بڑے شعرا کا کلام آج تک مرتب کر کے شائع نہیں کیا گیا۔ عیار الشعرا اور مجمع الانتخاب جیسے سیر حاصل (بقیہ صفحہ ۹۶ پر)

محمد امین رفیقی

سیف الدین تارہ بلی

کشمیری زبان میں عام طور پر کچھ لکھنے کا شوق پہلے پہل غالباً سلطان زین العابدین کے عہد میں پیدا ہوا تھا، اس سے قبل کشمیری زبان میں اگر کچھ لکھا گیا تھا، اس کے بیشتر حصے کا نام ونشان نہیں ملتا ہے۔ بعہدِ سلطان زین العابدین اوتار بھٹ نامی ایک کشمیری پنڈت نے پورانی کہانیوں کا مجموعہ کشمیری زبان میں لکھا ہے۔ جس کا نام "بانا سُرودھ" ہے اس کے بعد ایک اور کشمیری گنگہ پرشست پنڈت نامی بعہد سلطان حسن شاہ ایک ڈرامہ کشمیری زبان میں لکھا ہے جس کا نام "سوکھ دکھ چیرت" ہے یہ دونوں مخطوطات شاردا رسم الخط میں لکھے گئے ہیں۔ کیوں کہ ۱۷ ویں صدی.. عیسوی کے اخیر تک کشمیری زبان منظوم یا منثور لکھنے کے لئے شاردا رسم الخط استعمال کیا جاتا تھا۔ یہ خط محققین کی نظروں میں گپتا رسم الخط کی ایک شاخ ہے، یہاں تک کئی پرانے دستاویزات جو کہ مسلمانوں کے ہیں، اسی خط میں لکھے گئے ہیں۔ ۱۳۲۰ء میں جب کہ کشمیر کی عنانِ حکومت مسلمانوں کے ہاتھ آئی فارسی اور عربی رسم الخط کا رواج شروع ہونے لگا، ۱۸ ویں صدی عیسوی میں قدیم شاردا خط بالکل متروک ہو کر رہ گیا اور اس کی جگہ مکمل طور فارسی رسم الخط نے لی یہاں تک کہ غیر مسلم کشمیری شعراء وادبا نے فارسی رسم الخط کو ہی اپنایا کشمیری زبان میں اس وقت تک جو کچھ بھی لکھا گیا ہے، وہ پرانے فارسی یا دیگر سنسکرت قصص کا منظوم ترجمہ ہے کشمیری زبان میں گذشتہ صدی تک کوئی بھی منثور کتاب بغیر ترجمہ انجیل دیکھنے میں نہیں آئی ہے۔ اکثر کشمیری شعراء نے فارسی شعراء کا اتباع کیا ہے انہی میں میر سیف الدین تارہ بلی بھی ہیں۔

سیف الدین کا خاندان۔

سلطان سکندر بت شکن کے دور حکومت (۱۳۸۹ء — ۱۴۱۳ء) میں حضرت میر سید محمد ہمدانی قدس سرہ، سرزمین کشمیر میں وارد ہوئے، ان کے ساتھ سادات کی بڑی جماعت تھی، ان میں سے اکثر یہیں بود وباش کرنے لگے۔ انہی میں سے سیّد حسین منطقی بھی تھے۔ سیّد حسین کا سلسلہ نسب سیّد جلال الدین بخاری قدس سرہ سے جا ملتا ہے میر سادات شہر بیہق ملک خراسان سے یہاں آئے تھے، صاحب فتوحات قادریہ نے منطقی ہونے کی وضاحت

ان الفاظ میں کی ہے۔

"سید حسین مذکور المعروف عنطقی و منطقی از ان سبب ایشان رامی نامیدند که در مباحثہ علوم کسی با ایشان برنمی آمد"

سید حسین منطقی کے دو فرزند تھے سید حسن منطقی اور سید محمد امین منطقی ادیسی ۔ سید حسن منطقی سید حسین کے بڑے بیٹے تھے، انہی کی اولاد میں سے سید فضل اللہ منطقی اور ان کے بیٹے سید نصر اللہ منطقی تھے ۔ سید نصر اللہ منطقی کا بیٹا سید سیف الدین منطقی تارہ بلی تھا۔

حالاتِ زندگی۔

میر سیف الدین کی تاریخ ولادت کا کچھ صحیح پتہ نہیں، البتہ روایت ہے کہ سیف الدین تقریباً ۷۲ سال کی عمر میں اس دنیا سے چل بسے ہیں، مولف تاریخ کبیر نے سیف الدین کی تاریخ وفات ۱۲۹۰ھ دی ہے، اس کے مطابق ۱۲۱۸ھ سیف الدین کی تاریخ ولادت ہے۔ سیف الدین محلہ تارہ بل سری نگر میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم اپنے والد میر نصر اللہ منطقی سے حاصل کی۔ علوم عربی و فارسی میں کافی مہارت حاصل کرنے کے بعد روحانی تربیت حضرت پیر احمد صاحب تارہ بلی رحمتہ اللہ علیہ سے حاصل کی تھی اپنے نسب اور پیر طریقت کا تذکرہ مثنوی وامق عذرا میں اس طرح کیا ہے۔ ؎

نقیراہ چھس تیلیو کھ تارہ بلک میر	مرید شیخ احمد پیر کشمیر!
بہ پور میر نصر اللہ مغفور!	شہ نورِ میر فضل اللہ مسرور
چھ سید اونت پورک جد اشہر	جناب میر اویسی سند برادر

سیف الدین سری نگر سے لدھیانہ گیا تھا جس کا تذکرہ خود اس شعر میں کیا ہے۔

نزار تارہ بل اصلک میہ خانہ	وزن ژھل رزقہ فلی در لودیانہ!

لدھیانہ میں سیف الدین درس و تدریس فارسی و عربی میں دیتے تھے اور وہاں اس زمانے میں شجاع الملک سابق بادشاہ افغانستان انگریزوں کے پاس پناہ گزین تھا، میر صاحب شجاع الملک کے بیٹوں کے اتالیق مقرر ہوئے چنانچہ رسالہ اصوات کشمیری کے شروع میں اس نے خود " آخوند شاہزادگان میر سیف الدین منطقی" لکھا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ سیف الدین لدھیانہ میں تجارت اور منشی گری کرتا تھا لیکن یہ بات کہیں بھی پایۂ ثبوت تک نہیں پہنچی سیف الدین آخر عمر تک لدھیانہ میں ہی رہا، ان کے بعض فارسی تصانیف پر جو کہ مصنف کی خود نوشت ہیں۔ "آخوند شہزادہ

میر سیف الدین منطقی ثم تارہ بلی" لکھا ہے۔ مسٹر اینتھے مولف فہارس مخطوطات انڈیا آفس لائبریری نے بھی "آخوند" کا لفظ سیف الدین کے نام کے ساتھ لکھا ہے۔ کشمیر میں آخوند کا لفظ استاد مکتب یا مذہبی تعلیم دینے والے کو کہا جاتا تھا یہ لفظ دراصل وسط ایشیا کے اسلامی ممالک سے یہاں آیا ہے اب بھی استاد مکتب کو یہاں "آخون" کے نام پکارتے ہیں۔

۱۲۹۰ھ مطابق ۱۸۷۳ء میں سیف الدین شہر لدھیانہ میں اس دار فانی سے چل بسے۔

مجموعہ تصانیف اور صنعت شاعری۔

سیف الدین کے اولاد و خاندانی حالات کا اگرچہ ہمیں زیادہ علم نہیں ہے، لیکن ان کی جو علمی یادگاریں باقی رہ گئی ہیں، انہی سے ان کا نام زندہ جاوید بن کر رہ گیا ہے۔ سیف الدین نثر نگار ہونے کے علاوہ فارسی اور کشمیری دونوں زبانوں کا شاعر بھی تھا۔

۱۔ **قطعات سلامیہ**:۔ ۲۳ قطعات کا مجموعہ ہے، یہ قطعات مصنف نے دوران شدید بخار اپنے مرشد کو لکھے ہیں اس کا تذکرہ ان الفاظ میں خود کیا ہے۔

"محتجب مباد کہ فقیر میر سیف الدین آخوند المتخلص بسیف عفی عنہ در ایام بیماری و شدت تپ یازدہ قطعہ نخستین ازین قطعات مشتمل بر صنائع و رموز حروف سلام متحف و مہدی بحضرت مرشد و امام شیخ ہمام خود بنابر تفاؤل سلامت و استدعاء دعاء صحت نوشتہ بود و بنظر اکسیر اثر آنجناب رسانیدہ الحمد للہ حمداً کثیراً کہ ببرکت دعاء آنحضرت از جناب او سبحانہ عز شانہ عطیہ عظمای صحت عطا شد"

شروع قطعات ان اشعار سے کیا ہے۔

سلام نافۂ انوار نسیم از سینش	خواص اللہش از لام برزدہ اعلام
مبین از الفش خاصیات الرحمن!	مبین زمیم کرامات الرحیم تمام
چو تاج بسملہ ا نام بفرق این قطعات	کہ صنعتیست بھر یک دراز رموز سلام
شمیم روضۂ جان خیز د بر بحضرت شیخ	کزان ارم دل بیمار خواہد استشمام
طبیب جاں و روادی بس ز توجہ او	کزین طبیب و دوا بر بود شفا دوام

۲۔ **رشحۂ زلال**:۔ ۱۱۱ ابیات کا مجموعہ ہے، اس میں چیستان گوئی بیان کی ہے فہارس مخطوطات انڈیا آفس میں اس کا نام چیستان نامہ دیا ہوا ہے۔ شروع کے اشعار یہ ہیں۔

۱۔ تحائف الابرار ص ۹۳ مولفہ حاجی محمد الدین مسکین

حمد حق راکہ بی ہمال بود | لطف او ہر شکال بود
ہر دم از ما درود باد و سلام | بر نبی و ہر آنکہ آل بود
روح روح اوست او نور النور | اصل انسان از و ظلال بود
ہم بر اصحاب و تابعین کہ بدین | مہر شان بہترین خصال بود
بعد ازین بندہ سیف دعرض | عرضش دوست امتثال بود

۳۔ **مجموعہ نظم و نثر غیر منقوط** :۔ یہ مجموعہ غیر منقوط مصنف نے شجاع الملک شاہ افغانستان کے لئے لکھا تھا، اس میں غیر منقوط اور منقوط التمام۔ مجرد۔ مجرد غیر منقوط۔ واسع الشفتین۔ موصل دو حرفی تا دہ حرفی لکھے ہیں، مثال کے طور چند ایک درج ذیل ہیں۔

اسم اللہ الاحد راس کل کلام اسد

الحمد للہ الواحد الاحد الملک الودود الصمد لاملک الالہ ولا الہ الا ہو لاحد لآلاءہ ولا عد لاسمائہ لہ الحکم والامر علی الدوام ولہ الحول والکمال والاکرام علم آدم الاسماء کلہا ..... الخ

غیر منقوط منظوم :۔

سرور سردار عالم و آدم | سرور ما محمد اکرم
وھو طاہا و آلہ الاطہار | ہم رعا الہدیٰ علی العالم
ہمہ اردا، اوعدول و کرام | ہم صدور و روس اہل حکم
حامدا احمدٌ و محمودٌ | اکرمٌ دارہ محل حرم

عبارت بالا کے الفاظ کا کوئی بھی حرف ایسا نہیں، جس میں کہ نقطہ پایا جاتا ہو اسی طرح منقوط التمام کے دو بیت درج ذیل ہیں۔

تبزئین بخشش تجنبت نشینی | ببینی بتبین زجنت ببینی !
تفیضین تصنیف بنشین بزینت | پی فیض بخشی ببین جبینی !

مجرد مطلق اسمیں ہر ایک حرف علیحدہ ہے۔

دل آرام دارد ز درد دل آرا | ز دو دم ز دل آرزوی دوارا
ز دوری آں روی در داغ و دردم | دل آزردہ رخ زردم ای دای دردا

مجرہ واسع الشفتین :۔ اس شعر کی صنعت یہ ہے کہ پڑھنے سے قاری کے دونوں ہونٹ ایک دوسرے سے نہیں ملتے ہیں۔

زور ع رو در روش داردت وا　　در روزی روح دادار دارا

درانہ آنہ در راں دلِ آوارہ داری　　ز در دازہ روزہ داراں آزا

ز ادراک آن درۂ درج دوراں　　روای دادہ دل در ارادات اردی

رہ نہ در و نہ زر دو رداں از در او　　در آ از رہ زاری وزن درش را

مجرد غیر منقوط :۔ اس شعر میں ہر ایک حرف علیحدہ بغیر کسی نقطہ کے ہے مثال کے طور دو ابیات درج ذیل ہیں

در او وار او ورا و درس در ودم　　در ادرا دار د و درک ارادا

دہ آراح ارواح داد و وادم　　ردا دار اردا و دادار اد وا

موصل الاثنین :۔ اس میں صرف دو حرفی الفاظ استعمال کئے گئے ہیں۔

چہ شاید تر قنب بو عد تو بر فا　　چہ باید تر صد بر حم تو حب تا

بدین خوبی خد تو شاہی چو یوسف　　بدیں صافی ید تو غالب چو موسیٰ

قدیریت بر ہر سر نامہ لائح　　مریدیم سر بر خط خامہ ہر جا

شہ من تو جانی بدین پاکی تن　　گلِ گلِ چہ باشد بر نگ تو دانا

موصل الثلاثہ :۔ اس میں تین حرفی الفاظ استعمال کئے گئے ہیں۔

منم قفل گنج معانیت حبا　　بجد مقالید پیوستہ شا

مکش تیغ کین بہر جنگ محابین　　مکن بیخ صلح صفا کیش محا

موصل الاربعہ :۔ اس میں چار حرفی الفاظ استعمال کئے گئے ہیں۔

بپیش عمین کمین نعش　　تمنی متیسر تغنی مہیا !

بتیغ تعطف شہید خصیم　　بقید تلطف سلیم مہنا

موصل الخمسہ :۔ پانچ حروف کے الفاظ مصنف نے ان ابیات میں استعمال کئے ہیں۔

بطبعت سلیمی بخصلت حلیمی　　بعلمت کلیمی بحکمت مسیحا

صحیحی بخلقت شجیعی بصلحت　　فصیحی بطبیعت مسیحی بلیہا

اسی طرح موصل العشرہ یعنی دس حروف کے موصل الفاظ اور موصل التمام مصرع اس مجموعہ میں درج ہیں، اس سے خود ہی سیف الدین کی ذکاوت و علمیت کا اندازہ ہو سکتا ہے۔

قصاید و غزلیات:۔ مجموعہ قصاید و غزلیات میں قصیدہ غزل تہنیت نامہ جات اور تاریخی قطعات درج ہیں، یہاں ایک قصیدہ کے شروع اور اخیر کے چند ابیات درج کئے جاتے ہیں جو کہ مصنف نے شجاع الملک کو پیش کیا تھا، شروع کے ابیات ملاحظہ ہوں۔

حمد خداست مطلع دیوان اختراع — نعت نبیست مقصد انشاء و ابتداع
زاں پس ثناء پادشہ دین پناہ عصر — خطبیست خوش تنزلہ و قولیست خوش سماع
گیہان خدیو مہر ومہ اوج سروری — فرخ لقا ستودہ شیم بیز شتعاع
تاج الملوک و زینت تخت شہنشہی — صدر الصدور پادشہان طویل باغ

اختتام کے ابیات یہ ہیں۔

بخشت بحر من است نہ من زانکہ در ہنر — عیب است نزد خرمنیان بخش رطل وصاع
چون داورم بزم شہ ای فرحت الوصال — زین پس بیا بخاطرم ای حزن الوداع
این قافیہ بجو صلہ تنگی کجا و سیفؔ — کاوصاف شاہ را بشمارد در اتساع

باقی غزلیں وہ ہیں جو کہ سیف الدین نے مشاعروں میں پڑھی ہیں۔ ایک تہنیت نامہ یہاں درج کیا جاتا ہے۔ جو "میجر گولڈن" کو عہدہ کرنیلی پر فائز ہونے کے وقت سیف الدین نے لکھکر ارسال کیا تھا اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ کہ سیف الدین کے حکام انگریز سے گہرے اور اچھے تعلقات تھے۔

ای از یم فیض بی بہا در احسنت — از جملہ بہادراں بہادر احسنت
ہر یک ز ادنیٰ و اعالی در شہر — مدح تو کند علی التباد ر احسنت
ای عدل سیر رخ تو گلگون یادا — بخت بترقیات افزوں یادا
بر میجری تو رتبہ کرنیلی — بایمن وخجستہ و ہمایوں یادا

مندرجہ بالا سارے مجموعہ کا سال تحریر ۱۲۷۰ھ ہے اور مصنف کا یہ خود نوشت مجموعہ ہے جو کہ انڈیا آفس لائبریری لندن میں زیر فہرست ع ۱۷۳۴ محفوظ ہے [۱]۔

لدھیانہ میں سراج الدین نامی کوئی شخص جو کہ کشمیری تھا، سیف الدین کا دوست تھا اس نے سیف الدین

---

[۱] حال ہی میں محترم شاہ صاحب ڈائرکٹر ریسرچ نے پنجاب آرکائیوز پٹیالہ میں سیف الدین کا ایک خود نوشت دیوان فارسی دیکھا ہے جو کہ محرم ۱۲۷۰ھ میں تحریر ہوا ہے۔ شیرازہ

کو کشمیری اشعار لکھنے کی فرمائش کی تھی۔ آخری پچاس برس کی عمر میں سیف الدین نے اپنی مادری زبان میں پھر سے شعر شروع کئے۔ چنانچہ ۱۲۷۱ھ میں اس نے حضرت صرفیؒ کی وامق عذرا کے اتباع میں کشمیری منظوم وامق عذرا لکھی جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے ؎

چھو فرماواں جناب شیخ صرفی | محیط عشق دعرفاں ورشگرفی

اس سے پہلے یہ عشقیہ قصہ مصنف نے جوانی میں کشمیر میں ہی لکھا تھا۔ لیکن بوجہ حیا کسی کو اصلاح کے لئے دکھانا مناسب نہیں سمجھا جیسا کہ اس کا تذکرہ خود ان اشعار میں کیا ہے ؎

سہ اوسم قصہ در کشمیر وُٗنمت | وُلے تا وصل در تحریر اُوٗنمت
صفا جورت کھُٹھو زن عیب بھاوُم | حیا سیتی نہ زاہ ہاوُم نہ باوُم
بجُز ابر سواد طرح اوّل | بیاض اصلاحہ نِشن پیوُمت معطل
اکُوی نُشخاہ لکھت آسوم سہ راوُم | پتے رُد جانب پنجاب تراوُم

پہلا مسودہ گم ہونے کے بعد سراج الدین ساکن لدھیانہ اور سید حافظ غنی شاہ ساکن کشمیر جو سیف الدین کے دوست تھے کی فرمائش پر ۵۰ سال کی عمر میں دوبارہ مثنوی وامق عذرا لکھی ہے جس کا تذکرہ ان اشعار میں کیا ہے

ٹکان پنژہ ورہ گے درمیانہ | سپن تنت خاتمہ در لودیانہ
سراج الدین سپن باعث بریں کار | سو یار نازنین شائق باشعار
ابہ صاحب شوق حاضر آسو طالب | ولی غائب غنی صاحب نہ راغب

نسخہ کے شروع میں مناجات کے پہلے چار ابیات کشمیری ہیں اور ۲۲ ابیات عربی میں ہیں۔ اسی طرح نعت شریف کے اخیر کے تین اشعار کشمیری ہیں اور رباعی عربی ہیں۔ اس مثنوی کی تاریخ اور سال تصنیف ۲۴ ماہ رجب ۱۲۷۱ھ ہے چنانچہ نسخہ کے اخیر پر یوں بیان کیا ہے ؎

سنہ ہجری ستت اک پیٹھ تہ | رجب رت زونہ پچھ دوہ لگ دوگُن اَستھ

مثنوی سحر حلال :- یہ مقامی عشقیہ قصہ یعنی "ہیمال ارزن" سب سے پہلے ملا اشرف بلبل المتوفی ۱۱۸۰ھ نے فارسی نظم میں لکھا تھا۔ چنانچہ بلبل نے اپنی دوسری تصنیف رضانامہ میں اس کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا ہے ؎

دراول شدم شاہد خط وخال | بیاراستم "ارزن وہیمال"

بدقسمتی سے اس مثنوی کا ابھی تک کوئی بھی نسخہ نہیں ملا ہے۔ اس کے بعد مفتی صدر الدین نے اس عشقیہ

داستان کو "ہیبہ مال" کے عنوان سے فارسی نظم میں لکھا۔ اس مثنوی کا ایک نسخہ اس وقت ہمارے زیر نظر ہے۔ اسی مثنوی کا کشمیری منظوم ترجمہ مشہور کشمیری شاعر ولی اللہ متو نے کیا ہے۔ سیف الدین نے اس کا تذکرہ اپنی مثنوی میں اس طرح کیا ہے ؎

صدر مولوی کر مثنوی نظم	بدری پہلوی تس محتوی عزم
سپن واعظ دہی عازم سو جازم	ولی اللہ نمک ناظم مترجم

مطلب یہ کہ مصنف نے یہ مثنوی صدر الدین کے اتباع میں لکھی ہے اور مثنوی وامق عذرا کے دس سال بعد یعنی ۱۲۸۱ھ میں لکھی گئی ہے۔ چنانچہ سال تصنیف اس طرح دیا ہوا ہے ؎

سپن در سال فارغ مالہ اتمام	فراغ بال یاران فال انجام

لفظ فارغ سے بحساب ابجد ۱۲۸۱ھ حاصل ہوتے ہیں، یہی اس مثنوی کا سال تصنیف ہے۔ ولی اللہ کی مثنوی میں جتنی سادگی اور بے تکلفی پائی جاتی ہے۔ اس کے مقابلہ میں سیف الدین کی یہ دونوں مثنویاں مشکل اور دقیق الفاظ سے پُر ہیں۔ مرصع نگاری۔ صنائع بدائع اور فصاحت و بلاغت کا مصنف نے خاص خیال رکھا ہے۔ جس سے بعض اشعار عوام الناس کی سمجھ سے بالاتر ہیں چنانچہ سیف الدین نے اس کا تذکرہ مثنوی "ہیبہ مال" میں ان ابیات میں کیا ہے ؎

بصنعت محتوی شرح مثنوی کس	دلے مہ معنوی لفظی نوی چھس
صنائع یت کنھے لفظی چھ شائع	بدائع کس اتھے معنی چھ صنائع

اسی مثنوی کے دوران تصنیف سیف الدین نے یہ محسوس کیا کہ کشمیری زبان کا رسم الخط ناقص اور نامکمل ہے۔ چنانچہ آج سے ایک سو سال قبل یہی پہلا شخص تھا جس نے کشمیری رسم الخط پر ایک رسالہ تصنیف کیا ہے جو کہ **رسالہ اصوات کشمیری** کے نام سے معنون ہے۔ یہ رسالہ مصنف نے وامق عذرا اور ہیبہ مال کے علامات و اشارات رسم الخط پہ لکھا ہے۔ چنانچہ رسالہ ہذا میں اس کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا ہے۔

"بیان القاب و احوال و تصاویر حرکات و سکنات زبان ریختہ کشمیری شہری حسب استقرا و اختراع فقیر آخوند میر سیف الدین عفا اللہ عنہ مطابق املا و تحریر کتاب "وامق عذرا" و کتاب "ہیبہ مال" و ارزن الملقب بسحر حلال تسوید سنہ ۱۲۸۱ ہجریہ مقدسہ در لودیانہ"

"مراد فقیر از ضبط این املا آنکہ اگر اجرا یابد کتاب و مکتوب این زبان بہ مردم بغیر خواندن کتب فارسی آساں می شود حتی کہ مسائل عقائد و فقہ باین زبان نوشتہ زبان قرآن الانیز تو انند خواند چنانکہ علماء در زبان ارد و

کردہ اند وآنچہ خواندن نوشتہای ایں زبان را دشوار نمودہ است"

سیف الدین کے دو خود نوشت مخطوطات "وامق عذرا" ور سالہ اصوات کشمیری" محکمہ ریسرچ میں محفوظ ہیں، اوّل الذکر صاف خط نستعلیق اور موخر الذکر خط شکستہ میں لکھا ہوا ہے ان دونوں مخطوطات کو دیکھ کر سیف الدین کے بہترین خطاط ہونے کا ثبوت ملتا ہے، جس طرح سیف الدین علوم عربی و فارسی کا عالم تھا اسی طرح اپنے وقت کا بہترین خطاط بھی تھا۔ کشمیری زبان اور اس کے رسم الخط کے نقائص کو سیف الدین نے آخری عمر میں محسوس کیا تھا۔ اب جبکہ اس کی خدمت کے لئے اس نے عزم کیا تھا تو عمر نے یاری نہ کی اور یہ کام پایۂ تکمیل کو پہونچائے بغیر ہی ۱۲۹۰ھ میں سیف الدین شہر لدھیانہ میں داعی اجل کو لبیک کر گئے۔ انا للہ وانا الیہ راجعون۔

"شیرازہ" میں چھپنے والی تخلیقات

● ــــ ہر نگارش کا معاوضہ پیش کیا جاتا ہے بشرطیکہ وہ غیر مطبوعہ اور غیر نشر شدہ ہو۔

●● ــــ ہندوستانی تاریخ و تمدن اور ثقافت و ادب کے مختلف پہلوؤں پر معیاری تحقیقی مضامین قبول کئے جاتے ہیں۔

●●● ــــ ریاست کے تمدنی اور فنی ورثے کے بارے میں تحقیقی اور تنقیدی مقالات ترجیحی طور پر شائع کئے جاتے ہیں۔

●●●● ــــ فنِ تعمیر، آرٹ اور مصوری سے متعلق مضامین کے ساتھ آنے والی نادر تصاویر کا الگ سے معاوضہ دیا جاسکتا ہے۔

●●●●● ــــ منظومات، بشرطیکہ معیاری ہوں، قبول کی جاتی ہیں۔

فضا ابنِ فیضی

صریرِ خامہ

خلوت میں غنچگی کے ہوں میں صورتِ صبا!
ہے میری شوخیوں کا گلِ تر کو اعتراف
کرتی ہے چاندنی مری راتوں کا اب طواف
صبحوں کی آرزو ہوں، بہاروں کی مدعا!

ہیں گرم مجھ سے "نغمہ و صہبا کے کاروبار"
میں کہکشاں میں قوسِ قزح میں حسیں کرن
ہیں معجزے مرے زرِ گل، سیم یاسمن
میری ہر اک نگاہ ہے پیغمبرِ بہار

دیتا ہوں مہ رخوں کو میں سوغاتِ دلبری
پیکر ہوں حسن و عشق کی معصومیت کا میں
ملتا ہوں غازہ چہروں پہ محبوبیت کا میں
کنعاں کے لوگ سیکھتے ہیں مجھ سے "یوسفی"

صبحیں مری جواں، مری راتیں ہیں مہ جبیں
میری نظر مرقعِ شادابیِ خیال
میرا نفس، شمیم کی کروٹ، صبا کی چال
آکر خموش ہیں مری محفل میں نکتہ چیں،

ہے میری خلوتوں میں ہجومِ شباب و رنگ
خود بُت کدہ ہوں خود ہی صنم ساز خود صنم
اپنے ہی خونِ دل میں ڈبو کر سرِ قلم
خاکے میں کائنات کے بھرتا ہوں آب و رنگ

نکھرے ہیں آکے میری نگاہوں میں خوشجمال
ہے لالہ رنگ مجھ سے قبائے سمن برَاں
حسنِ گریز پا کے وہ انداز اب کہاں
گم ہو گئے ہیں خود مرے آغوش میں غزال

ہے نور کا غبار مرے راستوں کی دھول
کانٹا ہوں میں ملا ہے مگر پھول کا مزاج
دیتے ہیں "شوقِ عربدہ جو" کو مرے خراج
حسن و شباب و شعر کے معصوم سے رسول

ہر وقت کے دریچوں پہ جلوؤں کی چلمنیں
میں نے جہاں اٹھائی نظر جل گئے چراغ
مجھ سے حقیقتوں کو کچھ اپنا ملا سراغ
ہیں زمزمے مرے دلِ فطرت کی دھڑکنیں

ارضِ وطن کا "ذرۂ خورشید ساز" ہوں
"آئینہ جمالِ دروں کہہ سکیں جسے
وہ "حرفِ آگہی" جنوں کہہ سکیں جسے
اس دور میں امینِ نوا ہائے راز ہوں

واقف یہاں ہے کون ابھی میرے مقام سے
بُت خانۂ شعور کا اپنے صنم ہوں میں
خاکِ زمیں پہ عظمتِ لوح و قلم ہوں میں
آبِ حیات بن کے میں ٹپکا ہوں جام سے

میری صدا اک نوا ہے جگر تاب و دل نشیں
ہیں جذب مجھ میں فکر و نظر کی بلاغتیں
احساس میں گھلی ہیں مرے یوں حلاوتیں
ہونٹوں کو چومتی ہے مری موجِ انگبیں

درسِ حیات و شیوۂ تہذیب و آگہی
سیکھا ہے مجھ سے ژرف نگاہانِ دہر نے
تریاق پی لیا سانسوں کے زہر نے
درمانِ غم کی مجھ کو ضرورت نہیں رہی

پھیلا ہوا ہوں اپنی فضاؤں میں بن کے نور
خود ایک موڑ ہوں ادب و فن کی راہ کا
بدلا ہے میں نے زاویہ فکر و نگاہ کا
اِک سنگِ میل ہے مرا "عہد آفریں شعور"

کھلنے لگے شعور میں تخئیل کے کنول
جذبوں کے غم سے میکدے سیراب ہو گئے
اسلوب فکر شعر کے، شاداب ہو گئے
ذہنوں کو چھو گئی جو دی "شبنم غزل"

میری بساطِ شوق "کفِ گل فروش" ہے

الجھا ہوا ہوں فکرِ مسلسل کے جال میں

"آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں"

میری "صریرِ خامہ" "نوائے سروش" ہے

انوارِ ابوالکلام آزاد

مرتبہ: علی جواد زیدی

★ مولانا آزاد برصغیر کی انتہائی اہم اور برگزیدہ شخصیتوں میں شمار ہوتے ہیں۔ وہ لگ بھگ نصف صدی تک ملک کی سیاسی اور تمدنی فضاؤں پر چھائے رہے۔ اُن کی حیات اور .... کارناموں کے متعلق محفلِ مناظرہ کی یہ روداد اور کہیں دستیاب نہیں ہو سکتی جس میں ملک کے مشاہیر نے حصّہ لیا ہے ——

قیمت: چھ روپے

اکیڈیمی کے پتے سے دستیاب ہوسکتی ہے

قیصر قلندر

کشمیر کی موسیقی (۲)

احساس اور موسیقی

ثقافت و تہذیب کی مختلف اکائیوں میں موسیقی کا بھی ایک ممتاز مقام ہے، جسے ہم نظر انداز نہیں کر سکتے۔ رُوح کو راحت اور دل کو تسکین دینے والا نغمہ اپنے اندر بلا کی جاذبیت رکھتا ہے، جس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ کسی شاعرِ مغرب نے شاعری کی رفعت کا ذکر یوں کیا تھا "بہترین لفظوں کو مناسب و موزوں پیرائے میں رقم کرنا اعلیٰ شاعری ہے"۔ اسی طرح سے موسیقی کے بارے میں میرا عقیدہ ہے۔ "موزوں و مناسب آواز میں سُروں اور شعروں ..... کو پیش کرنا اعلیٰ موسیقی کے ضامن اور موجب ہے اور تمام فنونِ لطیفہ میں موسیقی ممتاز درجہ رکھتی ہے۔ اگر آواز نامناسب ہو اور علمِ موسیقی بے مثل تو اُس کی مثال یہی ہوگی کہ قبیح صورت پر زرّیں و دِل آویز لباس چڑھا دیا جائے، تو اُس کی شدتِ تاثیر میں بدرجہ اتم کمی آئے گی، راگ یا میلوڈی (Melody) یا مقام کے لئے ضرورت ہے، حُسنِ نوا کی۔ شاعر کا نفس ہو کر مغنی کی نوا ہو، دونوں کے لئے ربط و تلفین بہت ضروری ہے، یہاں ایک اور ضمنی موضوع اُبھرتا ہے کہ شعر و موسیقی میں کیا ربط ہے؟ میرا خیال ہے کہ یہ موجودہ مبحث سے خارج کر کے اگلی صحبت کے لئے اُٹھا رکھیں۔

گذشتہ[1] مقالے کے اخیر میں، میں نے لکھا تھا کہ آئندہ صحبت میں، اُن سازوں کی ساخت وغیرہ کے بارے میں بحث کی جائے گی، جو صوفیانہ موسیقی میں مستعمل ہیں۔ مگر آج کے مقالے میں، میں صرف... پیدائشِ موسیقی اور موسیقی و احساس کے موضوعات پر کچھ کہوں گا، آلاتِ موسیقی چوتھے مقالے میں شامل ہوں گے۔

ایک ایرانی موسیقی دان ڈاکٹر مہدی فروغ کا یہ جملہ کتنا بلیغ ہے۔[2] "موسیقی ہم مثلِ شعر زبانِ احساس است" انسان جب کلام و تلفظ کے دَور سے دُور ہوتا ہے۔ اور اپنی عمر کے ابتدائی مراحل کرتا ہے تو وہ اُس وقت بعض آوازوں سے اپنا مافی الضمیر سمجھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اکثر اوقات تو وہ اس

---

[1] شیرازہ ستمبر ۱۹۶۳ء صفحہ ۸۱ - [2] مجلہ موسیقی، دورۂ سوم زبان ۱۳۳۹

میں کامیاب ہوجاتا ہے اور بعض ہر نامراد انسان کی آفرینش، ترویج اور رسوم کا علم جاننے والے دانشمندوں کا کہنا ہے کہ عہدِ عتیق سے راگ رنگ کا اثر بشر کے احساسات پر ہوتا آیا ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ موسیقی سے نباتات بھی متاثر ہوتے رہے ہیں۔ انسان پر کس طرح موسیقی اثر انگیز ہوتی ہے، اس کے دو پہلو ہیں ایک یہ کہ اُس کے مختلف اعضا پر کیا اثر پڑتا ہے؟ دوسرے یہ کہ انسان کا دماغ کون سا اثر لیتا ہے؟ محققوں کا کہنا ہے کہ انسان کے خون کی روانی اور اُس کے تنفس پر براہ راست اُسوقت اثر پڑتا ہے جب وہ کوئی دل پذیر یا اندوہ آگیں راگ یا مقام سُنتا ہے۔ دُنیا کی مختلف تربیت گاہوں اور تجربہ گاہوں میں مدتِ مدید سے یہ بات موضوع بحث و تجربہ رہی ہے کہ انسان کے رگ و ریشہ پر موسیقی کس طرح اثر انداز ہوتی ہے اور دقیق و عمیق مطالعہ کے بعد بعض نتائج اخذ کئے گئے ہیں، جن میں چند یوں درج ہیں۔

۱۔ "موسیقی کئی بیماریوں میں معالجہ کا کام کرتی رہی ہے"۔ کئی نامور طبیبوں اور ویدوں کے بارے میں ہم نے سنا ہے کہ اُنہوں نے کئی بیماروں کے لئے یہ تجویز پیش کی وہ کسی خاص طرح کے راگ سنا کریں تو اُن کے روگ میں افاقہ ہوگا اور ہوا بھی یہی۔

۲۔ "کئی ساز بجانے سے انسان ہی نہیں بلکہ حیوانات و نباتات بھی متاثر ہوتے ہیں"۔ حکیم بوعلی سینا کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اُنہوں نے ایک ایسا آلۂ موسیقی ایجاد کیا تھا جس کو ایک خاص انداز سے بجایا جاتا تو سننے والا ہنس دیتا اور اگر کسی اور ڈھب سے اُس ساز کو چھیڑا جاتا تو آنکھوں سے آنسوؤں کی دھار بہہ نکلتی اُس آلۂ موسیقی کو، ماہرینِ فن نے موجودہ 'شہنائی' کا پیش رو کہا ہے، غالباً یہ بات کہنا بے جا نہ ہوگا کہ.... ہندوستان کے مشہور شہنائی نواز 'بسم اللہ خان' اپنی استعداد و مہارت کے بموجب 'شہنائی' اُس وقت بھی بجاتے ہیں، جب محفلِ عروسی آراستہ ہو، شادیانے ہو رہے ہوں، مسرت کی چاندنی کھلی ہو اور سُرور و انبساط کا دلآویز کیف چھا رہا ہو، اور اُس شعر آگیں ماحول میں شہنائی کی تانیں اضافہ کرتی ہیں۔ اور یہی استادِ عاشورہ کے جلوس کے ساتھ شہنائی بجاتا ہے تو سارا ماحول اور سارا منظر بین کرتا نظر آتا ہے، سُنا ہے کہ سننے والوں کے لئے مشکل ہو جاتا ہے، اپنے آنسو روکنا۔ یہ مثال اس لئے پیش کی ہے کہ مہارتِ تامہ رکھنے والے فن کاروں کے استعداد کی نظیر بہت کم ملتی ہے۔ اور موسیقی سے رغبت رکھنے والے ایسے وہ اثر لیتے ہیں کہ جو ایک عام انسان کے بس کی بات نہیں۔

یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ موسیقی کی کون کون سی اقسام اور اصناف ہیں جن سے مریضوں یا بیماروں

کے مرض میں اضافہ ہوتا ہے؟ کیا وہ تنہا گانا (SOLO SONG) اجتماعی نغمہ (CHOROUS SONG) "آلاتِ ضرب" (PERCUSSION INSTRUMENTS) یا تنہا ساز (SOLO INSTRUMENT)۔ ... ... جیسا کہ اُوپر بھی ایک مثال دے چکا ہوں کہ شہنائی کو کس طرح دو متضاد و مختلف حالتوں میں استعمال کیا جاتا ہے اس سے صاف ظاہر ہوگا کہ تاثیر و نفوذ کے اعتبار سے ہم اثرات کو چار بنیادی حصّوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

۱۔ تاثیرِ جسمی ۲۔ تاثیرِ احساسی ۳۔ تاثیرِ اجتماعی اور ۴۔ تاثیرِ تربیتی۔

جسمِ انسان میں سب سے پہلے اُس کا دل متاثر ہو جاتا ہے اور پھر دل سے خون و انفاس اثر لیتے ہیں۔ اکثر آپ نے سُنا ہوگا کہ "موسیقی رُوح کی غذا ہے"۔ رُوح کی بالیدگی ہوتی تو دل کو آسودگی میسر ہوتی ہے۔ اسی لئے کہا جاتا ہے کہ "صوفیانہ موسیقی رُوح کی غذا ہے، عارفوں اور قلندروں کی خوراک ہے"۔ اُن پر انکشافات کے دروازے کھُل جاتے ہیں۔ جب وہ کوئی مقام سنتے ہیں۔ اور مجھے یہ بھی معلوم ہے کہ بعض خدا دوست ٹھُکری پسند کرتے ہیں اور سُنتے سُنتے ایسے محو ہو جاتے ہیں کہ دنیا و مافیہا سے بے خبر ہو جاتے ہیں۔ تو یہاں یہ بات کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ موسیقی میں موسیقیِ رقص (DANCING MUSIC) یا موسیقیِ عوام (FOLK MUSIC) یا کلاسیکی موسیقی (CLASSICAL MUSIC) جُداگانہ حالتوں میں الگ اثرات رکھتی ہے۔

تاریخِ ثقافت یا تاریخِ تمدّن کا جائزہ لینے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ہمارے ملک کی بیشتر ایسی مثالیں اُن میں درج ہیں، جن میں کہا گیا ہے کہ سنگیت سے کتنے ہی روگ دُور ہوئے اور کتنے ہی روگیوں نے تندرستی پائی۔ یہ افسانہ تراشی نہیں ہے بلکہ ایک حقیقت ہے جس کا دقیق و عمیق مطالعہ کرنا اشد ضروری ہے۔ تو ہم پر یہ باتیں بھی واضح ہو جائیں گی کہ سنگیت سے جسم کی ساخت، جنسی قواء، اور مخصوص صفات پر کس درجہ اور کس حد تک اثر پڑ سکتا ہے۔ اور علّت و معلول واضح ہو سکتے ہیں۔ اس بات کا بھی امکان ہے کہ سنگیت مختلف انسانوں (یا سننے والوں) کے دل میں جُداگانہ اثرات کا باعث بنے۔ کسی کے لئے ایک نغمہ التہاب و تلاطم کا موجب ثابت ہو تو دوسرے کے لئے وہی نغمہ آرام و فراغ بالی کا سبب۔ کوئی الہامات و افکار شاعرانہ میں اُس سے مدد لے! اور یہ گمان بھی غالب ہے کہ کسی کے لئے وہی نغمہ درد کا احساس بیدار کرے! یہاں مجھے ایک اور بات کا ذکر مقصود ہے وہ یہ ہے کہ تاریخِ تمدّنِ عرب میں لکھا ہے کہ "جنگ و جدل کے اوقات پر رجزیہ شاعری سے سپاہیوں کے دلوں میں ایک نیا ولولہ ایک نیا جوش اور ایک نیا عزم جاگ اُٹھتا تھا اور وہ پُورے ارادے اور حوصلے کے ساتھ دشمن کی صفوں پر ٹوٹ پڑتے تھے اور دیکھتے دیکھتے کشتوں کے پُشتے لگ جاتے۔ کامرانی

دفتح مندی اکثر اُن کے قدم چوم لیتی"۔ اسی طرح جب ہم تاریخ ادبیاتِ ایران مؤلف ڈاکٹر براؤن کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں کچھ اس قسم کے جملے بھی ملتے ہیں جو انہوں نے شاہنامۂ فردوسی کے بارے میں لکھے ہیں۔ "ایران کے صحرا نشین جنگ کے وقت تشجیع و تحریص کے لئے شاہنامہ کے اشعار خاص لحن و انداز سے گاتے تھے تو مسحور ہو کر وہ خوفِ مرگ کے بغیر دشمن پر دھاوا بول دیتے"۔ یہ تو ذرا پُرامن داستان ہے۔ دوسری جنگِ عظیم کے دِنوں میں بھی موسیقی سے اس قدر استفادہ کیا گیا جس طرح کہ گولہ بارود کا۔ یہ اچنبھے کی بات نہیں ہے کہ بلکہ ایک حقیقت کا اظہار ہے۔ جہاں بے شمار کارخانوں میں آدم کُش آلاتِ حرب وضرب کی "تعمیر و ترقی" میں رات دن ایک ہو جاتا وہاں کاری گروں اور کامگاروں کی تفریح و راحت کے انتظامات میں موسیقی کا بھی دخل تھا۔ مختلف کارخانوں میں گراما فون یا ریڈیو فراہم کئے گئے تھے تو اُن کی وساطت سے عامیانہ نغمات (FOLK SONGS) سے لے کر موسیقی مجلّی (CHAINKER MUSIC) تک کے ریکارڈ بجاتے تو کارگر سعدی مرحوم کی مثال پوری کرتے "کہ مزدورِ خوشدل کند کار بیش"۔ ایک طرف تو کارخانوں میں مشینوں کی بے ترتیب و بے ہنگم آوازیں آتی رہتی تو دوسری طرف موسیقی کی موجیں بلند و بالا ہو جاتی تھیں۔ اس طرح سے کامگاروں کی توجّہ قدرے مبذول ہو جاتی اور جب اس ترکیب و عمل کا محاسبہ کیا گیا تو معلوم ہوتا ہے پیداوار میں خاصا اضافہ اُن ایام میں ہوتا رہا جب کہ کارخانوں میں کام کرنے والوں کے لئے لطیف و دِل چسپ موسیقی بھی فراہم کی جاتی رہی۔

ایّامِ طفولیت میں کتنے بچے اپنی ماؤں کی گود میں یا جھولنے میں، لوریاں سُن سُن کر سو جاتے ہیں۔ یہ سلسلہ از منۂ قدیم سے آج تک جاری ہے، لوری، خواہ کسی بھی زبان میں گائی جائے۔ اثر انگیز ثابت ہوئی ہے "سو جا راج کماری" سے لے کر "چندا ماموں آئیں گے" تک، ہر بچہ اس سے اثر لیتا رہا ہے اُس لوری کے ساتھ وہ شفقت بھری تھپکی بھی اپنا کام کر جاتی ہے جو ماں اپنے نورِ نظر اور قرۃ العین کو دیتی رہتی ہے۔ اس دلیل سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ سنگیت سے بچے سے لے کر بوڑھے تک، کسی نہ کسی طرح اثر لیتے ہیں۔ وہ کہانی تو اکثر لوگوں نے پڑھی ہو گی کہ کیسے ایک بین بجانے والا خوفناک سانپوں کو مسحور کر رہتا۔ یا وہ کہانی کہ جس میں یہ لکھا کہ کس طرح ایک بانسری والا گاؤں بھر کے چوہوں کو اپنے ساتھ لے گیا۔

انا مالی یونی ورسٹی کے گیاہ شناس (BOTONIST) ڈاکٹر سینگ نے دس برس کی کدوکاوش تحقیق و تعمق کے بعد اپنے تجربوں سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ اُن کا گمان یقین میں بدل گیا ہے کہ پودوں پر بھی سازوں کی موسیقی خصوصیت سے وائیلن (VOILIN) بہت اثر کر جاتی ہے اور انہوں نے کہا کہ مادّہ زیست

(PROTOPLASM) حیوانات اور نباتات میں ہر وقت تغیر پذیر ہوتا ہے اور پودوں میں یہ تغیر طلوعِ آفتاب کے وقت سے غروبِ آفتاب کے اوائل تک عمل پذیر ہوتا رہتا ہے۔ اسی دوران میں اگر سنگیت سے کام لیا جائے تو (PROTOPLASM) سرعت سے حرکت کرنے لگتا ہے، اس سے یہ فائدہ ہوتا ہے کہ پودوں کی نشو و نما بڑھ جاتی ہے اس کا کہنا ہے کہ سنگیت کچھ ایسا ہی کام کر جاتا ہے۔ جیسے صبح کے وقت چائے کا ایک پیالہ یا بھوک کے وقت مفرّح... مشروبات غذا سے پہلے ___ تمباکو کے پودوں کی پرورش میں موسیقی کار آمد ثابت ہوئی ہے، اسی طرح گُلِ حنا کے رنگ و رونق میں اضافہ ہوتا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ انسان کی طرح نباتات پر موسیقی گوناگوں اثرات ڈالتی رہتی ہے۔

غالباً چند برس ہوئے زراعت سے متعلق تحقیقاتی ادارے نے نیشکر اور گیہوں کے پودوں پر تجربے کئے جن سے یہ ثابت ہوا تھا کہ وہ وائلن سے متاثر ہوئے تھے۔ جس پر لمبے لمبے الاپ بجائے گئے اور نتیجہ کے طور پر اُن کی افزائش اور پیداوار میں اضافہ ہوا تھا۔ بعض محققوں کا خیال ہے کہ موسیقی ہندی نہیں بلکہ "راک این رول" ROCK-N ROLL) تک بے تاثیر ثابت نہیں ہوا ہے باخ (BACH) کے بارے میں بھی ماہرین کا دعویٰ ہے کہ وہ ایک قسم کا سرور و لطف آور سنگیت ہے۔ اسی طرح سے ONTARIO میں گندم کے اُن کھیتوں میں جہاں تجربے ہوتے رہے ہیں۔ وائلن پر (SONNATES OF BACH) باخ کے سونٹے بلند آہنگ میں صبح سویرے بجائے گئے اور ساتھ ہی مزارع، پودوں کے ارد گرد اُگی ہوئی فالتو گھاس پھوس کو بھی کاٹتا رہا تو فصل کاٹنے کے بعد معلوم ہوا کہ معمول سے زیادہ ۶۵ فیصدی پیداوار میں اضافہ ہوا ہے۔ اسی طرح کچھ برس ہوئے CALIFORNIA اور SOUTH CAROLINIA کے گیاہ شناسوں کے ساتھ NEWJERSY کے محققوں نے نباتات کی نشو و نما کے سلسلے میں (ROCK N'ROLL) راک این رول سے کام لیا جو بہت سود مند ثابت ہوا۔

یہاں ہندوستانی سنگیت سے متعلق بے شمار کہاوتوں کا خیال آتا ہے جن میں موسیقی کے ماخذ کے بارے میں بہت سی تاریخ لکھی گئی ہے، ایک مشہور و معروف کہاوت یہ ہے۔

"ایک[1] دفعہ کا ذکر ہے کہ نارد رشی کو یہ زعم تھا کہ وہ سنگیت اور روگیان میں دسترس حاصل کر چکا ہے جس کی کوئی نظیر نہیں۔ اس رجحان اور غرور کو توڑنے کی خاطر ماہرِ علوم وشنو نے اُسے ایک ایسے ستھان پر پہنچایا جہاں دیوتا رہتے تھے۔ جونہی وہ دونوں اُس عظیم الشان عمارت میں داخل ہوئے تو لاتعداد مرد و زن کو زار و قطار روتے دیکھا جن کے اعضائے بدن ٹوٹ چکے تھے۔ وشنو نے توقف کیا اور ان گریہ و زاری کرنے والوں سے دریافت کیا

[1] اُد بھوٹی رامائین کجو الہٰ ایچ، اے پوپلے MUSIC OF INDIA

کہ بین کرنے کا کون سا محل ہے؟ انہوں نے جواب دیا۔ "حضور! ہم راگ راگنیاں ہیں جو آپ کے دم قدم سے زندگی پاچکے ہیں۔ افسوس کا مقام ہے کہ نارد نام کا ایک رشی ہے جو سنگیت کا صحیح علم نہ ہونے کے ساتھ ہی' ... نامحرموں کی طرح گانے کی مشق کر چکا ہے اور راگ راگنیوں کے حلیے بگاڑتا ہے' اسی لئے ہمارے اعضا ٹوٹ گئے ہیں جب تک نہ مہادیو آپ خود یا کسی واقف کار کو صحیح انداز سے راگ راگنیاں گانے کی تربیت یا اذن دیں گے اُس وقت تک ہمارا یہی بُرا حال جاری رہے گا۔ فی الحال ہمیں اپنی اصلی حالت پر آنے کی کوئی روشن کرن نظر نہیں آتی" یہ سُنتے ہی نارد رشی شرم سے جُھک گیا اور وشنو سے معافی چاہی"۔ ؎

اِس اقتباس کے اندراج کا مقصد یہ تھا کہ قدرتِ بیان و موسیقی کے ایک اور اہم موضوع کا حوالہ دیا جائے جو اُس مقالے کے بعد قارئین کی خدمت میں پیش ہوگا۔ اس مقالے میں بعض اہم پہلوؤں پر روشنی ڈالنے کی کوشش کی جائے گی۔

پیدائشِ موسیقی اور مذہب

آیئے اب ہم پیدائش موسیقی کے بنیادی موضوع کی طرف رجوع کریں' جس کا سرسری حوالہ پہلے مقالہ میں دیا جا چکا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ہم اُن جزوی پہلوؤں پر بھی غور کریں جن سے یہ بات صاف ہو گی کہ موسیقی اور مذہب کا گہرا ربط ہے اور وہ بھی بھارت کی موسیقی کا۔

"موسیقی کو ملت کی روح کی زبان کہا جاتا ہے"۔ اس مقولہ کی روشنی میں اگر ہم ہندوستانی موسیقی کا جائزہ لیں تو ہمیں قدیم تاریخ تمدن سے یہ معلوم ہوگا کہ مقدس ویدوں میں جہاں مختلف سازوں کا تذکرہ ملتا ہے۔ وہاں گائیکی کا آغاز سام وید اور رگ وید کے منتروں سے ہوا تھا۔ اس کے ساتھ ہی اگر ہم ایرانی اور ہندوستانی... موسیقی کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ ایران میں ژند اوستا کو بھی ایک مخصوص آہنگ اور لَے سے گایا جاتا تھا۔ موجودہ وقت میں بھی بعضوں جنوبی ہند کے مندروں میں ایسے پجاری ملتے ہیں جو قدیم انداز میں منتر پڑھتے ہیں۔ موسیقی کے بارے میں سب سے پُرانا حوالہ ہمیں ماہرِ علم نحو پانینی (PANINI) سے ملتا ہے' جو شاید اُس وقت بقیدِ حیات تھا جب سکندرِ اعظم ٹیکسلا پہونچ چکا تھا وہ زمانہ تھا سن ۳۲۶ قبل از مولودِ مسیح۔ اُس نے رقص (نرت) کے موضوع پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ اُس زمانے میں رقص کے فن کے دو ماہر تھے جو سوترا ‎ नटसूत्र ‎کے خالق تھے۔ بعض محققین کا خیال ہے کہ "مہاتما بدھ (سن ۴۸۰ قبل از مولودِ مسیح) نے ایک ناٹک دیکھا تھا جس

؎ ادعفوئی رامائن بحوالہ ایچ' اے پوپلے MUSIC OF INDIA

میں سنگیت بھی شامل تھا"۔ اُس زمانے سے بھی قبل کا حوالہ بعض کتابوں میں دیا گیا ہے جب کہ ہندوستان میں موسیقی کے ابتدائی سات سروں کی دریافت بیان کی جاتی ہے، اور اُنہی ایام میں یونان کے مشہور عالم و ریاضی داں فیثاغورث (سن ۵۱۰ قبل از مولودِ مسیح) موسیقی کے نظام اور اوزان کی تشکیل میں منہمک تھا[1]

جب ہم ولادتِ مسیح سے قبل مذہبی کتابوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں یہ بات بھی معلوم ہوتی ہے کہ اُن میں جہاں مختلف سازوں کا ذکر ہے وہاں اُن تشبیہوں کا پتہ لگتا ہے جو سنگیت سے وابستہ ہوتی ہیں۔ والمیکی کو بھونرے کی گنجار تار والے سازوں کی یاد آتی رہی، بجلی کی کڑک مردنگ کی تھاپ معلوم ہوئی۔ میدان کارزار کا ذکر کرتے ہوئے والمیکی تیر کمان، تار والے سازوں کا پتہ دیتے ہیں تو ہاتھیوں کی آواز مدھم گائیکی کا راون جو موسیقی سے بھی واقف تھا، بول اُٹھتا ہے کہ وہ عود[2] پر اپنے ترکش کے تیروں سے ضرب لگائے گا۔ اسی طرح اسی رامائن میں اس واقعہ کا ذکر کرتے ہوئے جب لکشمن سُگھریو کے حرم میں داخل ہو جاتا ہے تو وینا اور دوسرے سازوں سے نکلتی ہوئی مدھر اور منوہر موسیقی سنتا ہے اور ساتھ ہی نائیکاؤں کے گانے کی آواز بھی فرحت بخش معلوم ہوتی۔

غرض قدیم سے قدیم تصانیف میں موسیقی خواہ وہ سازوں کی ہو یا گائیکی کا کوئی نہ کوئی حوالہ ضرور ملتا ہے۔ تامل زبان کی کوئی کتاب ہو یا کسی اور زبان کی تصنیف جو سرمایۂ ثقافت کے کسی پہلو پر روشنی ڈالتی ہو، ہمیں اُن سے ناامیدی نہیں ہوتی اور ہم وینا، ڈھول، بانسری اور دوسرے سازوں کا ذکر پڑھتے ہیں۔ اُن تذکروں میں بھی ایک طرح کی شدید کمی کھٹکتی ہے کہ اُن میں سے اکثر موسیقی کی تدریجی ترقی پر خاموش نظر آتی ہیں۔ بعضوں میں اُن موسیقاروں کا ذکر ضرور ملتا ہے جو درباروں سے ملحق تھے تو دوسروں کا کوئی حوالہ نہیں جو بدقسمتی سے شاہانِ سلف کی سرپرستی سے محروم رہے تھے۔

ہندوستانی موسیقی کی تفصیلات قدیم سے قدیم زمانے میں ہمیں بھارت کے ناٹیہ شاستر NATYASHASTRA میں ملتی ہیں جس میں رقص پر مفصل بحث کی گئی ہے۔ اس کتاب کے بارے میں کہا جاتا ہے۔ تیسری صدی قبل از

---

[1] THE HINDU SCALE BY A.H. FOX STRANGWAYS —— 1907.

[2] عود، LUTE کو کہتے ہیں جو قدیم ہندوستان اور ایران میں متداول رہا ہے یہ ساز گلاب کی صورت سے مشابہہ ہے اور مضراب یا سرانگشت سے بجایا جاتا ہے عربوں نے ایرانیوں سے یہ ساز کمان سے بجانا سیکھا۔ اسی ساز سے یورپ میں REUBEE یا رباب نے جنم لیا

[3] ENCYCLOPEDIA BRIDINICA

MUSIC IN ANCIENT INDIA BY C. TIMIMALAIYA NAIDU

مولودِ مسیح میں لکھی گئی ہے، لیکن پروفیسر سامبو مورتی PROF. SAMBAMOORTHY کا قیاس ہے کہ ناٹیہ شاستر دوسری صدی قبل از مولودِ مسیح میں تصنیف ہوئی تھی، اس تصنیف میں نو ایسے ابواب درج ہیں جن میں موسیقی پر بحث کی گئی ہے، ان ابواب میں سُر دن، شروتی، گرام، جاتی وغیرہ کو زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ بھارت کی اس بے مثال تصنیف کے وہ اساسی اصول آج بھی قابلِ قبول ہیں جو اُس نے موسیقی سے متعلق وضع کئے تھے، اگرچہ نظام فرسودہ ہو گیا ہے۔ کئی مغربی مستشرقین نے بھارت کے ناٹیہ شاستر کو موسیقی اور رقص کی اساسی تصنیف قرار دیا ہے، اور اُنہوں نے انگریزی اور فرانسیسی زبانوں میں اس معرکتہ الآرا تصنیف کے ترجمے بھی کئے ہیں۔ اُن میں ای کلیمنٹس E. CLEMENTS اور جین گروسیٹ JEAN GROSSET کے ترجمے زیادہ معتبر و مشہور ہیں۔

اس کے بعد جس اہم تالیف کا ہمیں پتہ چلتا ہے وہ ہیں سنگیت رتناکر اور نارد شکھشا नारद शिक्षा - مُوخرالذکر تالیف کو بعضوں نے نارد رشی سے منسوب کیا ہے حالاں کہ یہ اُس کی تصنیف نہیں ہے اگرچہ اُس کا ذکر ضرور ملتا ہے، نارد رشی کا وہی زمانہ ہے جو وشنو کا ہے اور نارد شکھشا کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ وہ بارہویں صدی میں معرضِ تحریر میں لائی گئی ہے۔ شمالی ہندوستان میں بارہویں صدی کے آخر ہی سے ہمیں موسیقاروں کا علم ہوتا ہے اُن میں سب سے اوّل ہمیں جے دیو کا نام ملتا ہے، جے دیو نے بول پور میں کنڈولا میں جنم لیا اور اُس عظیم موسیقار نے شہرہ آفاق کتاب گیت گووند نظم بند کی اور اُس میں لکھے ہوئے نغمے گائے، ان نغموں میں مہاراج سری کرشن کی توصیف کے ساتھ اُن سے وابستہ داستانوں کا ذکر بھی ہے، سر اڈون ارنلڈ گیت گووند کے بارے میں رقم طراز ہیں۔ "خوبصورت[1] غنائی شاعری کا نمونہ ہے، جس میں رادھا اپنی آرزوؤں، جھمیلوں، اور مسرتوں کو مہاراج کرشن کے قدموں میں رکھتی ہے اور اُس کے عوض مہاراج اُسے اپنی لافانی محبت سے نوازتے ہیں۔"

اس کے علاوہ کئی اور کتابوں کا ذکر مختلف تذکروں میں ملتا ہے جس سے ہم یہ معلوم کر پاتے ہیں کہ موسیقی کا تعلق مذہب سے گہرا رہا ہے، اور قدیم ہندوستان میں رقص و موسیقی لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے تھے اور جب بھی ہم موسیقی کی پیدائش کا دل چسپ قصہ چھیڑیں گے تو ہمیں کسی جھجک کے بغیر یہ بات تسلیم کرنا پڑے گی کہ پراچین کال، سنگیت کا دھرم سے بہت گہرا سمبندھ رہا ہے۔ بجائے خود یہ ایک پُر لطف موضوع ہے، جس پر کسی اگلی فرصت میں روشنی ڈالی جائے گی۔ مقصد یہ ہوگا کہ قارئین کے ذہن اس باب میں صاف ہو جائیں کہ مذہب نے موسیقی کو کس طرح متاثر کیا ہے؟

---

[1] THE INDIAN SONG OF SONGS BY E. ARNOLD

کس طرح سے دیوی دیوتاؤں سے 'راگ راگنیاں وابستہ رہی ہیں؟ اسی لئے میں نے اپنے پہلے مقالے میں سرسری طور پر فنونِ لطیفہ کی سرچشمہ سرسوتی کا ذکر کیا تھا' اور زیرِ نظر مقالے میں' میں نے موسیقی رقص و تمثیل کے آفرینندہ شیو کا کہیں ذکر آیا ہے۔ MUSIQUE[1] کے ایک شمارہ ڈاکٹر روح اللہ خالقی نے ہندوستان کی موسیقی کے بارے میں کچھ اس طرح کے خیالات کا اظہار کیا تھا۔

"موسیقی شمال و جنوب ہند از ہم متمایز است ولی نباید آن را دو نوع موسیقی دانست' در حقیقت ہند دارای یک موسیقی است کہ بدو سبک در شمال و جنوب جلوہ گر شدہ است' مہمترین موجبی کہ سبب رونق موسیقی ہند شدہ اینست کہ موسیقی و رقص ہنریست کہ از لحاظ مذہبی اہمیت دارد۔ چناں کہ داستان موسیقی ہند از میان تاریخ و افسانہ ہای زیبائی قدیمی بچشم مے خورد۔"

"موسیقی محض فن لطیف ہی نہیں ہے بلکہ راگ راگنیوں کی ترتیب اور سروں کا تناسب اس کے حسن و جمال کا ضامن ہے۔" فن زندگی کا آئینہ دار ہی نہیں ہوتا بلکہ زندگی کے مختلف گوشوں کو منظرِ عام پر لانے کی سعی بلیغ کا کام بھی کرتا ہے۔ فن احساسات کی ترجمانی بھی کرتا ہے اور ان کی عکاسی بھی۔ اسی لئے موسیقی کے ذریعے قدیم ترین زمانے سے جہاں تک تاریخ ثقافت ہماری رہبری کرتی ہے' آج تک' ہم یہ دیکھتے آئے ہیں کہ انسان اپنے جذبات و احساسات کا اظہار کرتا رہا ہے' کہیں مندروں کے ناقوس اور پرارتھنائیں ہیں تو کہیں مسجدوں کی اذان اور حمد و سلام۔ کہیں منتروں کا پاٹھ ہو رہا ہے تو کہیں آیتوں کی قرأت۔ ہر مقام اور ہر جگہ' موزوں و متوازن آواز اور لہجہ کی ضرورت پڑتی ہے اگرچہ ہم ان مقاماتِ مقدسہ میں فنی طور پر صحیح موسیقی سننے سے محروم ہوں گے۔ تاہم اتنا تو ضرور پرارتھناؤں اور حمد و صلوات سے مترشح ہوگا کہ الفاظ کے ادا کرنے کے لئے ایک مترنم لہجہ کی ضرورت ہے۔ ہماری سامع نوازی ہوتی ہے اُس وقت جب مناسب اور موزوں سُروں میں ہم تک الفاظ پہونچتے ہیں۔ جس طرح انسان اپنے خیالات کے اظہار کے لئے زبان کو آلہ کار بناتا ہے۔ جس طرح وہ اپنے مافی الضمیر کو شعروں میں پیش کرتا ہے اور الفاظ کی ہم آہنگی اور ترنم سے اتنا فائدہ تو اٹھاتا ہے۔ کہ ان کو کسی نظام کے تحت پیش کرے۔ بعینہ ایک موسیقار اپنے محسوسات کے بیان کے لئے الفاظ اور آہنگ کا سہارا لیتا ہے۔ خواہ وہ صاحب ساز ہو یا سروش ہو۔ جہاں آہنگ میں غلطی ہوئی۔ موسیقی کی جاذبیت اور خوبصورتی میں کمی آگئی۔ اسی لئے میرا خیال ہے کہ جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ "موسیقی کے اظہار کے لئے الفاظ اور خیال کی چنداں ضرورت نہیں پڑتی ہے" وہ صائب الرائے نہیں ہیں۔ جمالیات[3] کی

---

[1] LA MUSIQUE IRANE, JULY 1956. [2] راگ درپن - امیر فقیر اللہ - [3] حکیم ارسطو سے مستعار ہے۔
شیرازہ

سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ حسن اور خصوصیت کے ساتھ فنی حسن کی تلاش کرے، جستجو کرے"۔ اسی طرح سے موسیقی کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ سُر اور بالخصوص سُرگم کے حسن کی تلاش کرے۔

میں نے یہ چند جملے اس لئے لکھ دیئے کہ قارئین پر یہ بات آشکارا ہو جائے کہ سُروں کا یکجا ہونا اور متوازن اور مدھر ہونا، محض اتفاق نہیں ہے، بلکہ سُروں کی مناسبت اور ہم آہنگی ایک کیف اور سرور عطا کرتی ہے، یہ سُرور و کیفیتِ سرمدی، موسیقی کا لازمہ ہے۔ اس لازمہ کے بغیر "صوت الجمیر" سے کم کسی راگی کی تان نہیں ہوگی!! بعض اوقات کوئی مدھر آواز سن کر ہم محظوظ ہی نہیں، بلکہ مسحور بھی ہو پاتے ہیں، اور مجبور ہو جاتے ہیں کہنے پر

اس غیرتِ ناہید کی آواز ہے دیپک ——— شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

جب ہم مندروں یا مسجدوں میں ذاتِ باری کی حمد و ثنا میں مصروف ہوتے ہیں تو وہ کیفیتِ سرمدی دو چند ہو جاتی ہے۔ جس سے ہمارے جذبات و محسوسات کی ترجمانی ہوتی ہے۔ جب بلند آہنگ اور مترنم حمدیہ اشعار پڑھے جاتے ہیں۔ میں نے پچھلے صفحوں میں چند مثالیں دی ہیں جن سے مذہب اور موسیقی کے ربط و تلقین کی طرف رہنمائی ہو جاتی ہے۔ اس ضمن میں، میں نے مہاتما بدھ کے زمانے کا بھی ذکر کیا جب کہ مہاتما بدھ کو ایک تمثیل دیکھنے کا موقع ملا تھا۔ جس میں سنگیت بھی شامل تھا، رامائن سے لے کر کالی داس تک ہمیں مختلف آلاتِ موسیقی کا ذکر، مختلف تصانیف میں دستیاب ہوتا ہے۔ کالی داس نے اپنی بے بدل تشبیہوں اور مثالوں سے ایک ایسا تاثر پیدا کیا ہے جس سے اُس کے مشاہدہ کے عمق کا پتہ چلتا ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ اس نے اپنے شعروں میں ایسی فضا پیدا کر دی ہے جس پر سُر کی چھایا ہے۔ اس کے بعد ہمیں بعض تامل کی قدیم کتابوں میں مختلف سازوں کا ذکر ملتا ہے، اتنا ہی نہیں بلکہ چند معصر موسیقاروں کا بھی حال مختصراً درج ہے،

جب یورپ میں پوپ سیلی ویسٹر POPE SYLVESTER (۳۳۰ عیسوی) اور سینٹ امبروز... ST. AMBROSE (۳۶۷-۳۷۴ عیسوی) مغربی موسیقی کی تھیوری کی طرف متوجہ ہو رہے تھے تو ہندوستان میں سنگیت کے اساسی اصول وضع ہو چکے تھے اور مدتوں سے اُن سے استفادہ بھی ہو رہا تھا، مختلف پاٹھ شالاؤں کے ساتھ سنگیت کا درس دینے کے لئے ماہروں کی جماعتیں وابستہ تھیں۔ اور اُن سے لوگ فیض یاب ہو جایا کرتے۔ یہ تعلیم و تعلم کا سلسلہ مقدس و معتبر تصور ہوتا تھا، اور رقص و موسیقی کا آپس میں رابطہ تھا، اگرچہ اس کا مرکز و محور جنوبی ہند تھا مگر اس کے اثر سے ملک کے دوسرے علاقے بھی ناآشنا نہ تھے، یہ ممکن تھا کہ اُن کا اثر دیر ہی سے دوسرے علاقوں تک پہونچا کرتا۔ جب ہم علم اساطیر کی روشنی میں موسیقی کا رشتہ

مذہب سے دیکھتے ہیں تو ہم اس نتیجے پر پہونچتے ہیں کہ اجتماعی طور پر اپنے پاکیزہ جذبات کا اظہار کرنا ایک اہم کام تھا جب خاندان کی ترتیب ہوئی، عقائد مرتب ہوئے، دیوی دیوتاؤں کے نام وضع کئے گئے اور پھر دھیرے دھیرے ان کا اثر ساری برادری پر پڑتا گیا۔ "انسانی ارتقاء کی تاریخ پر نظر کرنے سے اس نتیجے تک ہماری رہبری ہوتی ہے کہ فنونِ لطیفہ کا آغاز اس وقت ہوا جب کہ انسان میں ذوقِ جمال پیدا ہوا، اور یہ ذوقِ جمال انسان سے روزِ ازل ہی سے وابستہ رہا۔ جس وقت انسان نے غاروں کو اپنا مسکن بنایا تھا، اور جانوروں کا شکار کرتا تو اُن غاروں میں بھی طرح طرح کی تصویریں ملتی تھیں۔ اُن ہی آلات سے نقش و نگار بنایا کرتا جن سے جانوروں کو ہلاک کرتا۔ غرض جس فن اور ہنر کی تحقیق مسلسل کاوش اور کامیابی اور ناکامی کے عمل سے ہوتی رہی اُس سے فنونِ لطیفہ کی ابتداء ہوئی"۔ بعینہ زمانے کی گردش کے ساتھ ساتھ موسیقی میں مدھرتا پیدا ہونے تک تجربہ اور ناکامیابی اور کامیابی کا مُسلسل عمل جاری رہا۔ چوں کہ قدیم ہندوستان میں سنگیت سے "سرسوتی" اور "شیو" وابستہ رہا ہے اس لئے اس میں عقائد و ایقان کا زیادہ دخل رہا ہے، اجنتا اور ایلورا کے غاروں میں "مترنم طور" پر تصویریں ہیں، جن سے قدیم انسان کی زندگی کے بعض اہم پہلو اُجاگر ہو جاتے ہیں اور اس بات کا پتہ دیتے ہیں کہ یہ اُسی انسان کا حُسنِ عمل ہے جس نے اپنے حسین جذبات و احساسات کو دیوی دیوتاؤں سے منسوب اور وابستہ کر رکھا تھا۔

میرا یہ کہنا کہ مذہب سے موسیقی وابستہ رہی ہے، تعجب انگیز بات نہیں ہے۔ ہمارے پاس چند مثالیں ہیں جو حقیقت پر مبنی ہیں کہ اب بھی موسیقی اور مذہب کا چولی دامن کا ساتھ ہے، مندروں میں وید منتروں کا پاٹھ، مسجدوں میں آیتوں کی قرأت، گرجاؤں میں حمدیہ نغموں کا گائن، وِہاروں میں جولدن (JOLDAN) اور گوردواروں میں شبد کیرتن اس بات کی واضح دلیلیں ہیں کہ موسیقی ہمارے مذاہب سے بھی منسلک ہے۔ وابستہ ہی نہیں بلکہ مذہب ہی موسیقی کا ماخذ ہے۔ از روئے اسلام اگرچہ فن کے طور سے موسیقی سیکھنے کی مناہی کی گئی ہے مگر علمائے شرع نے جب کبھی خوش گلو انسان سے کچھ سنا تو وہ محظوظ ہوئے اور اُنہوں نے ممانعت نہیں۔ وہ علمائے شرع اگرچہ ساز نہ سُنتے رہے مگر مدھر آواز سنتے رہے، اور ان سے لذّت اندوز ہوتے رہے، تاریخ تمدّنِ عرب کے اوراق اُلٹئے تو یہ بھی معلوم ہوگا کہ حضور محمد مُصطفیٰ صلی اللہ علیہ وسلم دف کے ساتھ گائے ہوئے سہاگ پسند فرمایا کرتے۔ یہ بات یوں تو شادی بیاہ کی رسموں ہی تک محدود تھی مگر عام طور پر موسیقی کی تربیت نہیں دی جاتی تھی۔ میدانِ جنگ میں طبل و علم ساتھ ساتھ ہوتے، نقارہ اہم

ف HISTORY OF CIVILIZATION BY WILL DURANT

ردل ادا کرتا۔ رجز پڑھے جاتے اور یہی رجز جوش و تہوّر میں اضافہ کرتے، اتنا ہی نہیں امن کے ایام میں شادی بیاہ کے گیت ہوتے جن سے مسرّت و شادمانی کا تاثر واضح ہو جاتا .... بعض عرب ممالک اور ایران میں ماہِ محرم کے ایام عزاداری میں مراثی ایک خاص آہنگ اور لَے کے ساتھ پڑھی جاتیں۔ یورپ کی تاریخ پہ نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ کلیساؤں سے موسیقی کا گہرا رشتہ رہا ہے، اس ضمن میں ہمیں بزرگ ترین موسیقی دان باخ (BACKH) اور ہینڈل (HENDEL) کے نام اِن موسیقاروں کی سرفہرست ملیں گے۔ جو کلیساؤں کی حدود سے باہر آئے، اگر یورپ میں اکثر و بیشتر کلیسا موسیقی کی ترقی و ترویج کے ضامن رہے ہیں۔ آرگن بجانا اور اجتماعی طور پر گانا.... کلیساؤں میں ہی مقبول تھا، اسی طرح سے ہمیں کلیساؤں سے موسیقی میں کچھ اس طرح کی اصطلاحات میسّر آتی رہی ہیں مثلاً ۱۔ COUNTER POINT[1] ۲۔ FUGNE اور ۳۔ HARMONIE اور اسلام کے عروج کے ساتھ ساتھ مسلمانوں میں صرف ایک نمونہ باقی رہا، وہ ہے اذان اور مناجات۔ اس کے لئے شرط یہ ہے کہ آواز دِل پسند ہو، تاکہ اہلِ ایمان کے دِلوں میں تاثیر پیدا کرنے کی ضامن ہو۔

اہلِ ایران مذہبی موسیقی سے بے بہرہ نہیں۔ اسلام سے قبل گاتہا یعنی زرتشت کے مذہبی نغمے، عبادت کے وقت موسیقی کے ساتھ گائے جاتے تھے، اور اُس زمانے میں ایران سے عرب ملکوں تک ہی نہیں اُندلس تک ایرانی موسیقی نے متاثر کیا۔ اور ہسپانیہ اور یورپ کے دوسرے ملکوں کی موسیقی کو اثر انداز کیا۔ اذان اور مناجات کے علاوہ نوحہ، تعزیہ یا مراثی ہیں۔ جو رفتہ رفتہ ثقافتِ ایران میں داخل ہوتی گئی۔ ڈاکٹر براؤن اپنی معرکتہ آلارا تصنیف[2] میں لکھتے ہیں۔ "کہتے ہیں معزالدولہ احمد بن بویہ نے حکم صادر کیا تھا کہ بغداد کے سارے بازاروں میں لوگ ماتمی لباس پہن کر سیدالشہداء علیہ السلام کی یاد میں ماتم کریں، اُس زمانے میں بغداد میں محرم مناتے کا اس طرح کا طریقہ رائج نہ تھا، اسی لئے علمائے اہلِ سُنّت نے اسے بدعتِ عظیم سے تعبیر کیا۔ چوں کہ وہ معزالدولہ احمد بن بویہ کے آگے دم نہیں مار سکتے تھے اس لئے سرِ تسلیم خم کرنے کے سوا کوئی اور چارہ نہ تھا۔ اس کے بعد ہر سال یہ تقریب پورے احترام و انتظام سے بغداد میں طغرل سلجوقی کے عہد تک منائی جاتی تھی۔

اس کے بعد صفویہ دَور میں اگرچہ عزاداری عام تھی تاہم سلاطین نے احکام کو منوانے کی طرف کوئی توجہ

---

[1] COUNTER POINT۔ موسیقی مرتب کرنے کے اُس فن کو کہتے ہیں جس میں ایک ایسی MELODY (نغمہ یا راگ) تیار کی جائے جسکے ساتھ ایک سے زیادہ اور ملوڈی بھی ہوں تاکہ سب ہم آہنگ بن جائیں۔ FUGNE۔ موسیقی کا وہ قطعہ جس میں مختلف ٹکڑے علی الترتیب متواتر دہرائے جائیں۔ HARMONIE۔ وہ موسیقی یا قطعہ موسیقی جو ہم آہنگ ہو۔

[2] تاریخ ادبیات ایران۔ جلد چہارم

نہ دی، اور تعزیہ ایک رسم کی صورت اختیار نہ کرچکا تھا البتہ دورۂ قاجاریہ میں تعزیہ نے رسم کا درجہ پایا، فرانسیسی موسیقی دان فلاندن[1] (FLANDEN) نے اُس عہد کے مجالسِ تعزیہ کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے۔

"ایران کے تعزیہ سے ہمیں قرونِ وسطیٰ کی مذہبی تقاریب کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ تعزیہ میں بلند آواز اور خوش کلامی سے شعر پڑھے جاتے اور آلِ آنحضرت صلعم کا ذکرِ خیر ہوتا۔ اس طرح کی تقریب پر مغرب کا پرتو صاف نظر آتا ہے۔"

ناصر الدین شاہ کے عہدِ حکومت میں تعزیہ کی اہمیت بڑھ گئی تھی، عبداللہ مستوفی[2] نے لکھا ہے۔ "ناصر الدین شاہ ہر بات اور ہر شے میں تفریح کا پہلو تلاش کرتا تھا، اور اس نے "شبیہ خوانی" کو اپنی سلطنت کے شکوہ و جلال کے اظہار کا وسیلہ قرار دیا اور اُسے ہنر کے مرتبہ تک پہنچایا۔ اس کے عہد کے اواخر میں تعزیہ خوانی کو تجمل و تفریح کا ذریعہ بنایا گیا۔ اُن مجلسوں میں عورتوں کی تعداد زیادہ ہوا کرتی تھی۔ پھر رفتہ رفتہ اِن مجالس میں تعزیۂ درۃ الصدف، تعزیۂ امیر تیمور، تعزیۂ حضرت یوسف اور وصی دخترِ قریش تک پڑھے جانے لگے۔ لیکن اُن مجالس میں شاعری بلیغ اور صنائع و بدائع سے مزین ہوتی۔

شبیہ خوانی کے وقت حضرتِ عباسؓ سے چہارگاہ میں پڑھواتے تو حُر سے عراق میں عبداللہ بن حسن سے راگ میں اسی لئے ایرانی موسیقی میں ایک مقام راگ عبداللہ کے نام سے موسوم ہے۔ حضرتِ زینبؓ گری میں نوحہ کرتیں اور اگر اس بیچ میں اذان کا وقت آتا تو کردی میں اذان دی جاتی۔ اگر حضرتِ عباسؓ اور حضرت امام حسینؑ کے درمیان گفتگو کا منظر دکھانا مقصود ہوتا تو شور میں بات چیت ہوتی غرض ناصر الدین کے زمانے میں تعزیہ نے ہنر کا درجہ پایا۔"

ناصر الدین کے بعد کئی مرحلے تعزیہ خوانی کی راہ میں آئے اور شبیہ خوانی میں ترمیمیں ہوتی رہیں۔ آج ایران میں تعزیہ خوانی ایک فن ہے ایک ہنر ہے، خوش آواز تعزیہ خوانوں کو انعام و اکرام سے نوازا جاتا ہے، شہرت یافتہ نوحہ خوانوں کی مانگ رہتی ہے، جن میں سیّد زین العابدین قراب کاشی، رضا قلی تجریشی۔ سید عبدالباقی بختیاری۔ سید حسن شبیہ۔ مُلا حسین۔ میرزا غلام حسین۔ سید احمد خان۔ میرزا رحیم وغیرہ۔ یہ سب موسیقار ہی نہیں تھے، بلکہ اداکار بھی، جو اہلِ بیت کے افراد کے روپ میں مجالسِ عزا میں جلوہ گر ہوتے[3]۔

---

[1] TRAVALOGNE OF FLANDEN [2] شرح زندگانی من عبداللہ مستوفی، جلد اوّل

[3] سرگذشتِ موسیقی ایران

میں نے اسی مضمون میں کہیں لکھا ہے کہ اسلام کی رُو سے موسیقی حرام قرار دی گئی ہے۔ اور میں نے یہ بھی لکھا ہے کہ آنحضرت صلعم سہاگ کے گانے پسند فرماتے تھے، میرا مقصد یہ نہیں کہ میں کسی طرح یہ ثابت کرنے کی کوشش کروں کہ موسیقی جس کی تحریم کی گئی ہے۔ حضور صلعم نے جائز قرار دی ہے۔ ایران ہو یا عرب، مصر ہو عراق، موجودہ دور میں بھی مسلمان موسیقی کو حرام قرار نہیں دیتے، شاید اس کی وجہ یوں ہے۔ مذہب کے بنیادی اصولوں کو چھوڑ کر معاشرہ میں تغیر پیدا ہوا اور ہمارے درمیان بھی ایسے مسلمان ہیں جو روضوں اور مقبروں پر گریہ وزاری کرتے ہیں۔ ایسے بھی ہیں جو شرع جانتے ہیں اور پھر بھی موسیقی سے دِل بہلاتے ہیں۔ جیمز مورئیے[1] JAMES MURRAY نے ایّام تعزیہ کا ذکر کیا ہے اور ترکیہ اور ایران کا نقشہ یوں پیش کیا ہے۔

"وہ دارالصفا ہے تو یہ دارالعزا، وہاں عیش وعشرت کا انتظام ہے تو یہاں تعزیہ"

گردش ایام کے ساتھ ساتھ موسیقی نے مسلمانوں کی زندگی میں اثر کیا اور ہندوستان کی موسیقی کی تاریخ پر ایک نظر ڈالئے تو تان سین، حضرت امیر خسرو اور نہ جانے کتنے نام ایسے ملیں گے۔ جنہوں نے اس لطیف فن کو نکھارنے اور سنوارنے میں شب و روز ایک کئے، وہ بھی تو جانتے تھے کہ از روئے شرع موسیقی حرام ہے۔ مگر تاریخی وضع و اعتبار سے اسلام اپنی اصلی صورت میں ہم تک پہنچتے پہنچتے تغیر پذیر ہوا

---

[1] HAJI BABA ISPHANI EDITED BY JAMES MURRAY

بقیہ — تحقیق کے تقاضے

تذکرے منظر عام پر نہیں آئے۔ سرور۔ مصحفی۔ ناسخ۔ آتش۔ شرر، اور محمد حسین آزاد جیسے قد آور فن کاروں پر کوئی جامع کتاب سپرد قلم نہیں کی گئی، اور دو مرثیہ اور مختصر افسانہ جیسی اصناف کی مکمل تاریخ مرتب نہیں کی گئی۔ یہ صلائے عام ہے، کیا ہمارے محقق اس للکار کے جواب میں میدان میں کود پڑیں گے۔

محمد اجمل خان

"افسانہ غم" — یعنی مقدمہ مراثی اقوام

اس ارذل المخلوقات کو اپنی تعریف کے قصیدے پڑھنے کی دُھن ہے۔ جب دیکھو اپنی اشرف المخلوقاتی کے گیت یا نوحے سُنایا کرتا ہے۔ لیکن اگر پُوچھو کہ تم میں کون سے موتی ٹکے ہیں جو دوسرے جانوروں میں نہیں؟ تو سر بہ گریبان ہو کر وہی پُرانا شعر دُہرا دیتے ہیں کہ "ہم حیوانِ ناطق ہیں۔" کیا خُوب! گویا دوسرے حیوان آپ سے اس لئے کم ہیں کہ وہ اپنی اپنی بولیوں میں کذب و افترا، ریا و فریب کی بانگیں بلند نہیں کرتے۔

پھر جسے آپ نطق کہتے ہیں وہ بھی اتنا ناقص ہے کہ ایک ہی زبان کے بولنے والے نہ تو سب کے سب اسے سمجھتے ہیں۔ نہ وُہ جو سمجھنے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ اس نطق کو حقیقتاً پُورا پُورا سمجھتے ہیں۔ لیکن جانور چاہے چین کا ہو یا ٹمبکٹو کا، وہ آپ کی طرح ہزاروں زبانیں اور لاکھوں بولیوں کے جنجال میں نہیں پھنسا۔ نہ اس نے اپنی نسل کو کالے گورے نیلے پیلے میں بانٹا ہے۔ وہ جب اپنی جنس کے جانور سے بولتا ہے تو وُہ مغرب کا ہو یا مشرق کا، اس کی بولی سمجھ جاتا ہے۔

ہاں جناب اشرف المخلوقات صاحب یہ تو بتلائیے کہ آپ میں اتنی بھی سکت نہیں کہ جانوروں کی طرح ہر موسم میں ننگے رہ سکیں؟ سردی ہوئی تو جانوروں کی کھالوں یا ان کے بالوں کے کپڑے بنا لئے۔ گرمی ہوئی تو اتنی جرأت نہیں کہ عُریاں ہو جائیں۔ اگرچہ کسی نے کہا ہے مگر عمل نہیں کیا کہ:

تن کی عُریانی سے بہتر نہیں دُنیا میں لباس
یہ وُہ جامہ ہے کہ جس کا نہیں سیدھا اُلٹا

اب اگر پوچھیئے کہ آپ کی نسل کب سے اس کرۂ ارض پر لوٹ مار، قتل و نہب اور اپنی ہی نسل کے جانوروں کو غلام بنانے میں مصروف ہے، یعنی اس نسل کی عمر کتنی ہے، تو کہنے کو تو آپ ہزاروں لاکھوں سال کی گنتی گنا دیں گے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ آپ ابھی دو تین دن کے بچّے ہیں اور جانوروں سے بھی کم سمجھ ہیں، اسی لئے اپنی ہی نسل کے لوگوں کو لوٹتے بھی ہیں اور غلام بھی بناتے ہیں۔ آگ اور لوہے کی معلومات کو دو تین ہزار برس ہوئے ہوں گے اور کیمسٹری کی ذرّاتی معلومات (ایٹم بم) تو کل کی بات ہے۔ پہلے تلوار نے، اب ایٹم نے ایک قوم کو دوسری کا مخالف یا غلام بنا دیا ہے۔ لُطف یہ ہے کہ اس دو ٹانگوں پر چلنے والے جانور نے یہ روّیہ اختیار کر رکھا ہے کہ اپنا بھید کسی پر ظاہر نہ کرے۔ اگر کرے بھی تو اپنے خاندان یا قبیلے کو کچھ بتا دے۔ ورنہ اس قانونِ قدرت کو، جو اسے اتفاق سے معلوم ہو گیا ہے، اپنے ساتھ قبر میں لے جائے۔ مثلاً انسان کی سب سے عجیب اور مفید ایجاد رسم الخط ہے۔ لیکن یہ بھی نہ جانے کتنی مدّت تک صرف ساحروں اور پروہتوں کا راز رہا۔ اور آج بھی بیس فی صدی سے زیادہ لکھنا پڑھنا نہیں جانتے۔ چودہ سَو (۱۴۰۰) سال ہوئے جب عرب سے یہ صدا بلند ہو چکی ہے کہ علم ہر عورت مرد کا پیدائشی حق اور فریضہ ہے اور علم حاصل کرنے کا ایک بہترین ذریعہ قلم ہے (علّم الانسان مالم یعلم)

مسیحؑ سے تین ہزار سال پہلے مصریوں نے لکھنا پڑھنا ایجاد کر لیا تھا اور مختلف تصویروں کے ذریعے سے وہ اپنے خیالات ظاہر کرتے تھے۔ لیکن اس کے سمجھنے کے لئے پروہتوں کی ضرورت ہوتی تھی۔ اور تمام دُنیا کے پروہتوں اور پنڈتوں کی طرح یہ اُن کا راز تھا۔ پھر انہوں نے ایک قسم کا خطِ شکست ایجاد کیا جو مخفیہ تھا اور صرف پروہتوں تک محدود تھا۔ بعد میں رواں خط مسیحؑ سے ہزار سال پہلے عام طور پر استعمال ہونے لگا۔ دریائے نیل میں ایک پودا ہوتا ہے جسے پاپائرس کہتے ہیں۔ اس کے تنے کی گودے کی چٹائی سی بُن لیتے تھے جو ایک طرح کے موٹے کاغذ کا کام دیتی تھی۔ اسی زمانے میں چمڑے (پوست: جس سے پُستک یعنی کتاب بنا ہے) اور جھلی یا دق (VELLUM) پر بھی لکھائی ہوتی تھی۔ غرضیکہ مصری خط مجموعۂ تصاویر تھا۔ حروفِ

ابجد کی طرح نشانات نہ تھے۔

حروفِ ابجد کی ایجاد کا سہرا فینی قیوں کے سر ہے۔ جنہوں نے مسیحؑ سے کچھ اُوپر ہزار سال پہلے الف بائی یا ابجدی خط ایجاد کیا ہے۔ غالباً مصریوں کے تصویری خط نے بھی اس پر اثر ڈالا ہے۔ اور تصویر کے اصلی نام کے پہلے حرف سے وہ تصویر نامزد ہو گئی اور حرف بن گئی۔ مثلاً بیت بمعنی گھر کی تصویر کا نام بیت قرار پایا۔ اور اب تک عبرانی میں اسے بیت اور عربی میں با کہتے ہیں۔ اسی طرح اونٹ یعنی جمل کی تصویر عبرانی میں گیمل اور عربی میں جیم قرار پائی۔ فنیقی سے آرامی حروف بنے اور اسی سے عبری، یونانی عربی، ایرانی (سوگدی، پہلوی، پارسی، اوستی) اور ہندوستانی، خروشٹھی اور بڑی حد تک براہمی حروف بنے۔ آج سے چودہ پندرہ سو برس پہلے عرب کے باشندے ان حروف کے معنی جانتے تھے۔ اور جب قرآن کی بہت سی سورتوں کی ان حروف سے ابتدا ہوئی تو سننے والے ناسمجھوں نے ان پر کوئی اعتراض نہیں کیا اور سمجھ لیا کہ قرآن کہتا ہے کہ ان حروفِ ابجد سے کلام بنتا ہے، لہذا جو بات محفوظ رکھنا ہو یا مفید ہو وہ لکھ کر عام کر دی جائے۔ سامی یا عبری حروف کے نام اور معنی درجِ ذیل ہیں:

عبرانی	معنی	عربی	یونانی	انگریزی
الف	بیل	ا	الفا	A
بیت	گھر (بیت)	ب	بیتا	B
گیمل	اُونٹ (جمل)	ج	گاما	C
دالت	دروازہ	د	دلتا	D
ہے	جالی دار کھڑکی	ہ	اپسلوت	E
واو	کانٹا۔ ہک	و		F
زاین	ہتھیار	ز	زیتا	G - Z
حث	جنگلہ	ح خ	ایتا	H
طِث	سانپ	ط	طیتا	I
یود	ہاتھ (ید)	ی	آیوتا	J.Y

عبرانی	معنی	عربی	یونانی	انگریزی
کاپھ	(کف) خمیدہ ہاتھ	ک	کپاّ	K
لامد	آنکس بیل کا	ل	لامیڈا	L
مایم	(ماہ) پانی	م	مو	M
نون	مچھلی (نوُن)	ن	نو	N
سامخ	سہارا۔ کھونٹا	س	×ا	
عین	آنکھ (عین)	ع	آمکرون	.
پے	دھن۔ منہ	ف	پی	P
صادھ	مچھلی پکڑنے کا کانٹا	ص		
قوپھ	گردن	ق	Ϙ	Q
راش	(رأس) سر	ر	رہو	R
سن ،شن	(سن) دانت	ش	سگما	
تاو	نشان ×	ت	تو	T

غور فرمائیے کہ قرآن کی پہلی سورہ بترتیب تنزیل سُورۂ "العلق" ہے۔ جس میں بتایا ہے کہ "علّم الانسان بالقلم"۔ یعنے قلم علم کا ذریعہ ہے۔ پھر دوسری سُورہ "ن" ہے۔ وَالقلم وَمَا یسطرون ہے یعنی "دوات" (بقولِ مفسرین) اور قلم اور جو کچھ تم لکھتے ہو" یعنے جو تحریریں تمہارے علم کا ذریعہ ہیں وہ قرآن کی صداقت پر گواہ ہیں۔ انہیں سحر کی طرح راز میں نہ رکھو۔

اسی طرح قرآن کی بہت سی سُورتیں قسموں سے شروع ہوتی ہیں۔ ان کے معنی بھی یہی ہیں کہ یہ سب چیزیں جن کی قسم یا شہادت دی جا رہی ہے۔ روزِ روشن کی طرح ثابت کر رہی ہیں کہ قرآن جو حقائق بیان کر رہا ہے وہ بالکل سچّے ہیں۔ اور ہر انسان کے لئے ہیں۔ یہ جادُو نہیں کہ چھُپایا جائے یا تمہاری سمجھ میں نہ آئے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ مصریوں اور یہودیوں کی قربت کی وجہ سے اہلِ عرب بھی حروفِ ابجد کے ابتدائی معنوں سے واقف تھے۔ مثلاً قرآن میں حضرت یُونسؑ بن متیّ کو ذوالنون

کہا گیا ہے اور عبری زبان میں نُون مچھلی کو کہتے ہیں۔ قرآن نے ذوالنون کو صاحب الحوت بھی کہا ہے۔ اس لئے کہ وہ مچھلی کا لقمہ بنے تھے۔ اسی طرح نُون کے معنی حوت، یا مچھلی کے ہو جاتے ہیں۔

غرضیکہ مصر نے کاغذ بھی بنایا۔ حروف کے لئے تصویریں بنائیں۔ اور پھر کتب خانے بھی قائم کئے۔ اسی طرح اشوریہ (عراق) فلسطین اور کویت میں کتب خانے بنے۔ اور یا تو کاغذ اور چمڑوں کی خرابی سے یا قدرتی تباہ کاریوں اور مذہبی تعصب سے برباد ہو گئے۔ بطلیموسوں نے ۳۰۰ قبل مسیح میں ارسطو کی دیکھا دیکھی جو کتب خانہ قائم کیا تھا۔ جب جولیس قیصر (رومی) نے اسکندریہ ۴۷ ق۔م میں فتح کیا تو سات لاکھ کتابیں نذرِ آتش ہوئیں، لیکن ملکۂ قلوپطرا نے پھر ایک کتاب گھر بنا لیا۔ یہ بھی متعصب نصرانیوں نے پانچویں صدی مسیحی میں جلا ڈالا۔

ہزار سال اسی طرح گذر گئے اور وہ زمانہ آیا کہ ۹۴ھ (۷۵۱ء) میں سمرقند کے قریب مسلمانوں نے چینیوں کو شکست دے کر کچھ چینی گرفتار کر لیئے۔ وہ کاغذ بنانا جانتے تھے۔ عربوں نے اپنے تمام علاقوں میں کاغذ کے کارخانے جاری کر دئیے۔ حتیٰ کہ ان کا بنایا ہوا ریشمی کاغذ ہسپانیہ اور یورپ میں ۱۱۵۰ء تک پہنچ گیا۔ فرمانِ شاہی کے لیئے انگریزی لفظ چارٹر (CHARTER) ہے جو دراصل خریطہ کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ دِمشق کا اچھا کاغذ خریطۂ دِمشقی (CHARITA DAMESKENA) کہلاتا تھا۔

اسی کاغذ کی بدولت لوگوں نے بائبل کو لکھنا شروع کر دیا۔ اور پادریوں کے علاوہ دوسروں تک بھی اس کی رسائی ہو گئی۔ تا آنکہ خیالات میں انقلاب پیدا ہوا۔ اور مذہب صرف پادریوں، برہمنوں اور موبدوں کا راز نہیں رہا۔ نہ طب اور دوسرے فنون چھپا کر رکھے جا سکے۔ سائنس کے راز بھی تحریر میں آنے لگے۔ حتیٰ کہ یورپ میں تجدید و اصلاح کے دروازے کھلے اور رفتہ رفتہ سائنس نے استقرائی منطق کا دروازہ سب کے لئے کھول دیا۔ دھوکے باز طبیب اور نجومی ختم ہو گئے اور عقل نے نقل کو عام کر دیا۔

چھاپے خانے جاری ہو گئے اور کتابوں، رسالوں اور اخباروں کی وہ بھرمار ہوئی کہ کسی کتب خانے میں ان کے نام ہی پڑھنے بیٹھئے تو سال ختم ہو جائے گا۔ اور یورپ کے

کسی بڑے کُتب خانے کی صرف کتابوں کی قطاروں کو ناپیے تو ستر ہزار میل سے کم لمبائی نہ ہوگی۔

اب اس طوفانِ علوم و فنون سے جان کیسے بچیے؟

مصری اور آشوری کُتب خانوں کا نام "غذائے رُوحانی" ہوتا تھا۔ ان میں "را" یا "بعل" (سُورج) کی تعریفیں ہوتی تھیں اور "را" کے بیٹے فاراعون (فرعون) اور اس کے پجاریوں کے بنائے ہوئے جادُو منتر ہوتے تھے۔ یہ لوگ سب سُورج، سوریہ یا خورشید (خورشید) کے خاندان کے لوگ یعنے سُورج بنسی تھے۔ عرب میں بھی سُورج، چاند اور آسمان کے پانی کے خاندان والے بنو عبد شمس، بنو ماء السماء وغیرہ تھے۔ غرضیکہ سب قومیں آسمان کی طرف دیکھ کر خوش ہوتی تھیں اور ایسے جادُو منتر تصنیف کرتی تھیں جن سے پانی برسے یا دریائے نیل میں طغیانی آجائے۔ اولاد بڑھے تاکہ قوم مضبوط ہوکر دوسری قوموں کو غلام بنائے۔ اور کمزور عورت صرف لونڈی بن سکے اور بس۔ مصریوں کی مشہور کتاب "کتابِ مردگان" ہے جو مرنے کے بعد قبر میں بھی کام دیتی تھی۔ اس کے منتروں کو پڑھ کر رُوح سُورج (را) دیوتا کے پاس پہنچ جاتی تھی۔ ہمارے ہندوستان میں بھی سُورج بنسی و چندر بنسی ہیں اور یہاں کی پرانی کتابوں میں بھی ایسے منتر ہیں جن سے دشمن کو شکست ہو۔ اور اولاد اور کھیتی کی ترقی ہوسکے۔

غرضیکہ قدیم زمانے میں سائنس یا عقل کی جگہ جادو اور مجبوری پر شکر کرنے کا نام "غذائے رُوحانی" تھا۔ زمین پر سُورج کی بیٹی اگنی تھی۔ جس کی پرستش گویا سُورج کی پرستش تھی۔ مرنے کے بعد بھی رُوح کو سُورج دیوتا کے پاس پہنچانے والی آگ تھی، لہذا آتش پرستی ذریعۂ نجات رُوح تھی اور جسم یا خاک رذیل ترین عنصر تھا۔ اس کو جتنی ایذا پہنچاؤ، کانٹوں پر سوؤ، فاقے کرو، سب سنیاس اور زہد کے طریقے تھے تاکہ جسم مُردہ ہو اور رُوح زندہ ہو۔ مگر ان سب کی تہہ میں جلبِ منفعت اور دفعِ مضرت بھی نظر آتی ہے۔ مقصود سب کا راحتِ جسم تھا۔ اور اسی خواہش کو پورا کرنے کا دوسرا نام رُوحانی مسرت رکھ لیا تھا۔

نتیجہ یہ نکلا کہ ہمارا جملہ لٹریچر ایک داستانِ غم بن گیا یا غم سے بچنے کی ترکیبیں۔ غم و الم کو سب جانتے ہیں۔ کسی چیز یا شخص کے نہ ملنے یعنے خواہش کے نہ پورا ہونے کا بھی دکھ ہوتا ہے۔ یا مِل کر چھوٹ جانے کا بھی رنج ہوتا ہے۔ غم کی ایک صورت یہ بھی

ہے کہ کسی کے پاس کوئی عزیز شئے یا محبوب ہو اور اسے یہ دھڑکا لگا ہو کہ وہ چھوٹ جائے گا۔ یعنی باوجود وصل کے ہجر کا کھٹکا موجود ہو۔ بقولِ غالبؔ ؎

ہیں منہمک ہوں وصل میں بیمِ رقیب سے
ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں

دولت (یعنی ذریعۂ راحتِ جسم و جاں) اور صحت کی ہر شخص کو خواہش ہوتی ہے اور اکثر لوگوں کو اپنے جسم سے اتنی محبّت ہو جاتی ہے کہ باوجود افلاس و علالت کے وہ زندگی کو موت پر ترجیح دیتے ہیں۔ بقولِ نظیر اکبر آبادی ؎

مرنے کا نام مت لو ——— مرنا بُری بلا ہے

ہندوستان کے پُرانے فلسفیوں نے دُکھ اور موت سے نجات پانے کے لئے یہ تصوّر قائم کیا تھا کہ ہم اپنے اُن اعمال کی سزائیں دُکھوں میں مُبتلا ہیں جو ہم نے پچھلی زندگی میں کیئے تھے۔ لہٰذا صبر و شُکر کے ساتھ ان مصیبتوں کو جھیلنا چاہیئے۔ اور کوئی ایسا کام نہ کرنا چاہیئے جس کی سزا میں تناسخ (بار بار پیدا ہونے) کا سلسلہ جاری رہے۔ یعنی اپنے احساسات اور خواہشات ہی کو مٹا دینا چاہیئے۔

گوتم بدھ نے کچھ اس طرح کی بات کہی تھی۔ مسیحؑ نے بھی آرزوؤں اور تمنّاؤں کو مٹا دینے کا درس دیا تھا اور کہا تھا ——— "مُبارک ہیں وہ لوگ جو کوئی تمنّا نہیں رکھتے اس لئے کہ وہ کبھی نا اُمید نہ ہوں گے۔" لیجیئے "نہ رہے بانس نہ بجے بانسری۔"

مگر نتیجہ کیا ہُوا؟ یہی کہ لاکھوں انسان ترکِ دُنیا کر کے سنیاسی بن گئے۔ اور بھکشوؤں کو بے مانگے بھیک اور راہبوں کو مُفت کی خانقاہیں مِل گئیں۔ نیم ملّا بھی تعویذ گنڈوں کے ذریعے خطرۂ ایمان بن گئے۔ اور نہ سقراط کی ملکیتِ مشترکہ نے عملی جامہ پہنا۔ نہ مانی و مزدک نے وجہِ غم (زر۔ زمین۔ زن) کو مِٹا پایا۔ اور دُنیا والے غمِ دُنیا کو غمِ عقبیٰ ہی سمجھتے رہے۔ لیکن سمجھانے والے دونوں غموں سے بے نیاز ہو کر احمقوں کو احمق تر بناتے رہے۔

ہمارے جتنے انفعالات (یا احساسات، عواطف و امیال) ہیں، انہیں تین بُنیادی کیفیتوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ (یہاں ہم نے "جذبہ" کا غلط لفظ جان بُوجھ کر استعمال

نہیں کیا، جو اگرچہ اب غلط العوام بن گیا ہے۔ اس لئے کہ جذبہ کھینچنے کو کہتے ہیں۔ غالب کہتے ہیں ؎

الٰہی جذبۂ دِل میں مگر تاثیر اُلٹی ہے
کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھنچتا جائے ہے مجھ سے

جذب کی ضِدّ ہے دفع۔ ہندی میں اسے بھاؤنا اور ہندوستانی میں اُمنگ، ترنگ، من موج یا لہر کہہ سکتے ہیں۔ غرضیکہ ہمارے انفعالات کی تین کیفیتیں ہیں۔ خوف، غضب، محبّت۔ بلکہ گہری نظر سے دیکھا جائے تو خوف و غضب بھی ایک ہی حِس ہے اور محبّت کا احساس اس کی ضِدّ ہے۔ اگرچہ ان سب میں بعض عناصر یکساں ہیں، لیکن محبّت کی کیفیت ایک مرکّب حِس ہے۔ ان سب احساسات کا ہمارے جسم و دماغ دونوں سے تعلق ہے۔ اور ان حالتوں میں جسم و دماغ دونوں متاثر ہو کر مختلف جسمانی و دماغی کیفیتیں ظاہر کرتے ہیں۔ ان سے ایک طرح کا ہیجان و جوش بھی پیدا ہوتا ہے اور سکون و افسردگی بھی۔ اور کبھی کبھی جوش و افسردگی دونوں جمع بھی ہو جاتے ہیں۔ مختصر یہ کہ غم و مسرّت کی دو ایسی کیفیتیں ہیں جو ہمارے جملہ احساسات میں ظاہر ہوتی رہتی ہیں۔

غور سے دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ہمارے لٹریچر کا جزوِ اعظم غم والم کی کہانی ہے۔ کہیں مُفلسی یا بھوک کا رونا ہے۔ سیکڑوں شہر آشوب یہی کہانی دُہراتے ہیں کہ : "چہ خورد بامداد فرزندم" :-

نجیبوں کا عجب کچھ حال ہے اس دَور میں یارو
جہاں پوچھو، یہی کہتے ہیں، ہم بے کار بیٹھے ہیں (اِنشا)

کہیں فراقِ یار یا فراقِ اقربا و وطن کا رونا ہے تو کہیں کسی محسن یا رفیق کی وفات یا دائمی جُدائی کا نوحہ ہے۔ کہیں عیشِ رفتہ کی یاد دِل کو غم آلود کرتی ہے تو کہیں غم غلط کرنے کی ترکیبیں سوچی جاتی ہیں جن میں سے اکثر مایوس کُن ثابت ہوتی ہیں۔

پہلے خیال تھا کہ صرف وہ مرثیے جمع کئے جائیں جو مختلف قوموں کی تباہی پر مختلف زبانوں میں لکھے گئے ہیں۔ لیکن جب عزیزی مجاہد کمال خان سلّمہ نے ان مرثیوں

کو جمع کرنا شروع کیا تو انہوں نے مختلف عنوانات کے ماتحت ایسی درد انگیز نظمیں بھی جمع کر دیں جو مراثی کے سلسلے میں شعرائے کرام نے اپنے خونِ جگر سے لکھی ہیں۔ تفصیل درج ذیل ہے :

(۱) مراثی بر تباہئ اقوامِ عالم

(۲) غریب الوطنی کے نوحے

(۳) عزیزوں کے فراقِ دائمی پر مرثیے

(۴) مشہور افراد کی شہادت یا وفات پر اظہارِ غم

(۵) نابینائی پر شعرا کا ماتم، جن میں سے اکثر نابینا تھے

(۶) آبِ چشم یا آنسو

(۷) متفرق اشعار بہ سلسلۂ ماتم آرزو

(۸) چند کتبات گورِ غریباں

ممکن ہے کہ ان قطراتِ اشک میں کچھ ایسے موتی بھی نکل آئیں جو غم و الم کی یاس انگیز تاریکی کو آنے والی زندگی کے تصوّر سے کسی قدر خوش گوار بنا دیں۔

اس میں شبہ نہیں کہ روزِ فراق قیامت سے کم نہیں ہوتا ؎

جاتے ہوئے کہتے ہو قیامت میں ملیں گے

کیا خوب! قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور (غالب)

لیکن فانی نے غم غلط کرنے کی یہ ترکیب بتائی ہے کہ ؎

غم بھی گزشتنی ہے، خوشی بھی گزشتنی

کر غم کو اختیار، کہ گذرے تو غم نہ ہو

اس افسانۂ غم یا مجموعۂ مراثی میں چند ایسے مرثیے بھی شامل ہو سکتے تھے جن سے زیادہ کسی مرثیے کی اہمیت نہیں ہو سکتی۔ اور وہ ہیں مرثیے :

(۱) اُن مجبور و مقہور انسانوں کے، جو ابدالآباد سے سرکش بادشاہوں، ظالم قوموں، یک طرفہ قانونوں اور سُود خواروں کے سیاسی و معاشی غلام ہیں، یا

(۲) وہ بے زبان یتیم جو ظالم رشتہ داروں یا ہم وطنوں کے قہر میں رہ کر جانور

بنائے جاتے ہیں، یا

(۳) وہ جنسِ لطیف، جسے نصف بہتر کہا جاتا ہے، محض اپنی نسوانی کمزوری سے مردوں کی غلامی پر مجبور ہے۔ اور اگر بیوہ ہو جائے تو اتنی منحوس اور سبز قدم سمجھی جاتی ہے کہ سوائے "اُس یا زار" یا موت کے اسے کوئی مفر نہیں، یا

(۴) وہ بے علم اور بھولے بھالے انسان جو مختلف توہمات میں گرفتار کئے جا چکے ہیں اور انہیں توہمات کے پجاری اپنی جاگیر سمجھتے ہیں۔ اور انہیں دین دھرم کے نام پر بے دینی اور آدھرمی سکھاتے ہیں، یا

(۵) وہ لاکھوں شہید، جنہوں نے سیاسی، معاشی، جماعتی یا دینی انقلاب کے لئے اپنی جانیں قربان کر دیں اور انہیں کوئی نہیں روتا۔ نہ اُن زندہ شہیدوں کے لئے آنسو بہاتا ہے۔ جو راہِ شہادت میں سر بر کف ہیں۔

نگارشات کاغذ کے ایک طرف

صاف خط میں لکھ کر بھیج

دیجئے

حامدی کاشمیری

اقبال کی شاعری میں علامیت

ایک بڑے فنکار کی پہچان یہ ہے کہ اس کی رُوح کی گہرائیوں میں عظیم طوفاں پلتے رہتے ہیں، جو اظہار کے راستے تلاش کرتے رہتے ہیں، جب اس کے متلاطم خیالات اظہار و گفتار کے اسلوب میں ڈھل جاتے ہیں، تو ایک ادبی تخلیق وجود میں آتی ہے۔ لیکن فنکار کا تخلیقی عمل اتنا آسان اور سیدھا سادھا نہیں، جتنا یہ بظاہر دکھائی دیتا ہے، شاعر یا فنکار کے لئے سب سے زیادہ سخت، صبر آزما اور جگر گداز وہ لمحاتِ گریزاں ہوتے ہیں، جب اس کی داخلی زندگی کا جذباتی ہیجان لفظوں، علامتوں اور اشاروں میں ڈھلنے کی جدوجہد کرتا ہے، اس جدوجہد میں اسے خونِ جگر کے ایک ایک قطرے کا حساب دینا پڑتا ہے۔

فنکار کے دل میں جو جذبات اور خیالات موجزن رہتے ہیں، وہ اس کے شخصی تجربات، واردات، اور مشاہدات کا نتیجہ ہوتے ہیں، تخلیقی عمل کا یہ اوّلین مرحلہ ہے، خارجی دُنیا میں مختلف اہم و غیر اہم واقعات سے متصادم ہونے پر فنکار کے ذاتی ردِ عمل سے اس کے جذبات اور خیالات حرکت میں آتے ہیں۔ اور جب اِن جذبات و خیالات میں فنکار کا داخلی گداز، درد، احساس، فکر، اور سب سے بڑھکر اس کا تخیّل رچ بس جاتا ہے، تو اس شخصی تجربے کی صورت بدل جاتی ہے، یہ قلبِ ماہیت۔ فنکار یا شاعر کے اس شخصی تجربے کو شاعرانہ تجربہ بناتی ہے، اور جب یہ تجربہ لفظوں کا خارجی پیکر اختیار کرتا ہے تو اس میں آفاقی انداز پیدا ہوتے ہیں، شاعر کا یہ ذاتی تجربہ پھر ہم سب کا جذباتی تجربہ بن جاتا ہے، لفظوں کا یہ خارجی پیکر جسے اسلوب یا فارم کہتے ہیں، ایک بندھا ٹِکا فارمولہ نہیں، جسے ہر زمانے کا شاعر آنکھ بند کر کے استعمال میں لائے، ہر نیا دور فنکاروں کے لئے نئی روحانی اور ذہنی کشمکشوں کا دور ہوتا ہے، اُن کی محرومیوں اور غموں میں نئی شدت پیدا ہوتی ہے داخلی جذبات کی اس شدت کے اظہار کے لئے روائتی اور بے جان اسالیب بیان کہاں تک ساتھ دے سکتے

ہمیں؟ یہ اسالیب بے کار ثابت ہوتے ہیں۔ سترھویں اور اٹھارویں صدی میں یورپ میں کلاسکی نظریۂ حیات نے زندگی اور آرٹ کو میکانکی سانچوں میں ڈھال رکھا تھا۔ عقلیت، ترتیب اور توازن پر زور دیا جاتا تھا، مظاہر فطرت کو ترکیب و تنظیم کے پیمانے (NATURE METHODISED) سے ماپا جاتا تھا، کائنات کو ایک مشین تصور کیا جاتا تھا جو منطقی قوانین کی پابند ہے، شاعری میں دروں بینی کی بجائے خارجی سماجی زندگی کے بندھے ٹکے تصورات روایتی اسالیب بیان میں منتقل کئے جاتے تھے، لیکن تخلیقِ فن کے اس مصنوعی طریقۂ کار کے خلاف اٹھارویں صدی کے اختتام پر ایک زبردست ردِ عمل پیدا ہوا، روسو کا یہ اعلان، انسان آزاد پیدا ہوا ہے، لیکن وہ ہر جگہ پابہ زنجیر ہے، میکانکی نظریۂ حیات کے خلاف ایک بڑا چلینج تھا، انگلستان میں سائینس کی حیرت انگیز ترقی نے فکر و نظر کے نئے افق روشن کئے، ذہنی اور فکری زندگی میں ایک ہمہ گیر انقلاب آیا، نادیدہ جلووں سے آنکھیں چندھیانے لگیں، شاعروں اور ادیبوں نے کلاسکی نظریۂ فن سے بغاوت کی، اور HEROIC CO POET اور POETIC DICTION کی زنجیروں کو جھٹک کر رکھ دیا، انہوں نے اپنے وجود کی نامعلوم گہرائیوں میں اتر کر فکر و فن کے جواہر پارے تلاش کئے، داخلی زندگی کی وسیع پہنائیوں میں انہوں نے انسان، فطرت، حیات، موت، غم اور مسرت اور دوسرے مسائل اور ان کے باہمی رشتوں کو تلاش کیا، یہ رومانوی انداز نظر تھا، حیات اور کائنات میں "میں" کی تلاش اور آرزو، جیسے ورڈس ورتھ، کولرج، کیٹس، بائرن، شیلے، سکاٹ نے فروغ دیا۔ ان رومانوی فنکاروں نے اپنی روح کی لرزتی ہوتی پرچھائیوں کو نظم کے آئینوں میں اتارنے کے لئے نئے وسیلوں کی تلاش کی، ان کے لئے پوپ اور ڈرائیڈن کا HEROI CO PLET بے کار تھا، انہوں نے اپنے جذباتی ہیجانات کے اظہار کے لئے نئے پیمانے وضع کئے، نئے اشاروں اور کنایوں کو تخلیق کیا، ان شاعروں میں جس شاعر کا جذباتی اور روحانی انتشار زیادہ شدید تھا، اسے اور زیادہ نئی اور انوکھی تشبیہوں، علامتوں اور اشاروں سے کام لینا پڑا، روح کے ہیجان اور انتشار کا برملا اظہار ممکن نہیں، یہ صرف علامتوں کے ذریعے ابلاغ کی منزل کو پہنچتا ہے، کولرج کو دیکھئے، اسکی روحانی زندگی کا درد، محرومی، انتشار اور مایوسی کا اظہار کسی عریاں اسلوب میں ممکن نہ تھا، اس نے کبلا خان اور ANCIENT MARINE کی پیچیدہ، مخفی اور معنی خیز علامتوں اور تمثیل و کنایہ کا سہارا لیا۔

فن میں ایمائیت اور اشاریت کی بڑی اہمیت ہے، حقیقت یہ ہے کہ تخلیق فن کا راز رمز و ایما میں مضمر ہے، لفظوں کا مطالعہ بذاتِ خود علامتوں اور آوازوں کا مطالعہ ہے، الفاظ ذہن میں کچھ لہریں پیدا کرتے ہیں، کچھ تصویریں ابھرتی ہیں، ایک خیالی تصویر کے لئے ایک لفظ، ایک اشارہ یا علامت کافی ہوتی ہے، ادب یا شاعری

جو بنیادی طور پر لفظوں کی تراش خراش اور ترتیب و تزئین سے وجود میں آتا ہے، اور علامتوں یا اشاروں سے آب و رنگ حاصل کرتا ہے۔

قدیم فن، ادب، جمالیات، اصنام پرستی، اساطیر، مذہب، اور دوسرے تہذیبی اور فکری شعبے رمز و ایمائیت کے دفتر لئے ہوئے ہیں، اور یہ مطالعہ دلچسپی سے خالی نہیں، مذہب ہی کو لیجئے، چونکہ مذہب زندگی، موت، خدا، اور حیات بعد ممات کے اسرار کھولتا رہا ہے اور یہ اسرار ایسے نہیں کہ انہیں عام فہم اسلوب اور سادہ زبان میں بیان کیا جائے، یہ ماورائی حقائق عام انسانی فکر اور مشاہدے کی حدود سے باہر ہیں، یہ روحانی کشف و الہام کے جلوے ہیں جو بڑے بڑے ہادیوں اور پیغمبروں کے دلوں کو روشن کرتے رہے ہیں، لیکن جب تبلیغ و تفہیم کی منزل سے گذرنا پڑا، تو انہوں نے اِن ماورائی حقائق کو اشاروں اور کنایوں کی مدد سے سمجھانے اور واضح کرنے کی کوشش کی، انہوں نے سمبل تراشے، نئے نئے، انوکھے، پُرکار، اور اِن ہی سمبلز کے سہارے اپنے روحانی تجربات کی جھلکیاں پیش کیں۔

ادب میں رمز و ایما کے سہارے عظیم، پیچیدہ اور شدید ذہنی اور فکری تجربات پیش کئے گئے ہیں، جس طرح زندگی بدلتی ہے، اور زندگی کے ساتھ ادب کی قدریں بھی متغیر ہوتی رہتی ہیں، اسی طرح رمز و ایما، اشاریت اور ایمائیت میں بھی جدّت اور تازہ کاری پیدا ہوتی رہی ہے، ہر چند رمزیت اور اشاریت ادب کے خارجی پہلو سے وابستہ ہے، لیکن یہ، اور دوسرے ایسے پہلو جو اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں، اپنی خارجیت کے باوجود ایک داخلی قدر رکھتے ہیں، فنکار کی داخلی زندگی سے فن کا خارجی وجود کبھی الگ نہیں ہوتا۔

جس طرح رومانی ادیبوں نے انگلستان میں اپنے وجود کی پُر اسرار فضاؤں میں پرواز کی، اسی طرح فرانس میں انیسویں صدی کے آواخر میں PARNASSIAN شعراء کی ٹھوس معروضیت اور فطرت نگاروں مثلاً فلابیر، زولا اور دوسرے ادیبوں کی بے رنگ خارجیت اور تعقل پسندی کے ردِّعمل کے طور پر ایک نئی تحریک پیدا ہوئی، یہ علامت نگاری کی تحریک تھی، اس کے نمائندوں نے خارجی حالات سے منہ موڑ کر رُوح اور وجدان کی پُر اسرار، پھیلی ہوئی گھنی چھاؤں میں اپنی بازیافت کی، یہ تحریک فن کے علاوہ فلسفہ کو بھی متاثر کر گئی، مفکروں نے EMPIRICAL انداز کو چھوڑ کر وجدانی اور الہامی طریقوں کو قبول کیا، ادب اور مصوری میں داخلی کشمکش اور تشکیک کے اظہار کے لئے نئی اشاریت اور رمزیت کی تلاش شروع ہوئی۔ فرانس کی یہ تحریک ایک لحاظ سے انگلستان کی رومانی تحریک کا ہی ایک نیا روپ تھی، ایڈمنڈ ولسن نے

لکھا ہے۔

"علامت نگاری فطرت کے میکانکی نظریے اور انسان کے سماجی تصور کے خلاف دوسری بغاوت تھی، اور اس کا رجحان یہ تھا کہ شاعری کو فرد کے احساسات اور جذبات کے بیان کے لئے اُس سے زیادہ وقف کر دیا جائے جتنا کہ رومانی ادیبوں نے کیا تھا۔"

میلارمے، بودلیر، ویلری اس تحریک سے وابستہ ہیں۔

ادبی تاریخ کے اِن چند حوالوں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ زندگی کے ہمہ گیر تغیرات کے ساتھ جہاں آرٹسٹ کے داخلی جذبات و خیالات میں نئی شدت اور معنویت پیدا ہوتی ہے، وہاں اظہار و بیان کے طریقے بھی بدلتے رہتے ہیں، نئے استعارے، فنی علامتیں اور نئے اشارے معرضِ وجود میں لائے جاتے ہیں۔ اردو شاعری میں ایک زمانے تک گل و بلبل، بادہ و ساغر اور گلچیں و صیاد کے اشارے اور علامتیں اظہارِ جذبات کے ایک اہم ذریعہ کا کام دیتی تھیں، یہ علامتیں جہاں تصوف کے اسرار و رموز کی گرہیں کھولتی تھیں، وہاں عشق و عاشقی اور خارجی سماجی اور سیاسی حالات کے دباؤ کی نشاندہی بھی کرتی تھیں، لیکن ۱۸۵۷ء کے اہم انقلاب نے ہندوستانی زندگی کی سیاسی، معاشرتی اور ذہنی و فکری زندگی میں دور رس تبدیلیاں لائیں، انگریزوں کی جارحانہ آمد نے یہاں کی جامد، بے حس اور بے عملی کی زندگی کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا، انگریز اپنے ساتھ اپنی زبان شعر و ادب، تہذیب و تمدن بھی لائے، ہندوستانی ادیبوں اور شاعروں نے ایک نئے دور کی بیداریوں، کشمکشوں، خوابوں اور تمناؤں کو محسوس کیا، سائینسی اور مشینی تہذیب ہندوستانی تہذیب و فکر کی روحانی اور ماورائی قدروں سے متصادم ہوئی، یہ تصادم فنکاروں کے شعور اور لاشعور پر اپنے اثرات چھوڑ گیا، یہ کشمکش اور ذہنی الجھن جو مادی اور روحانی قدروں کے باہمی تصادم میں پیدا ہو چکی تھی، فنکاروں کے اندروں میں محشر کے سامان کر رہی تھی، نئے دور کا فنکار اپنی رُوح میں کتنے محشر چھپائے ہوئے تھا۔

پہلی جنگ عظیم نے انسان کی محرومیوں، مشکلوں، مایوسیوں میں بے اندازہ شدت پیدا کی، ذہنی انتشار تیز ہوا، اخلاقی قدروں کا تنزل ہوا، ساری دنیا کے مفکر، دانشور اور ادیب شدید ذہنی اور فکری انتشار اور ابتری کے شکار ہو گئے، انگریزی شاعری میں اس دور میں جس ذہنی اور روحانی کشمکش کا پتہ ملتا ہے، اُس کی علامتی صورت گری ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی مشہور نظم "ویسٹ لینڈ" میں نظر آتی ہے، ہندوستان میں اِس دور کا نمائندہ شاعر اقبال ہے، اقبال کی شاعری اس دور کی تلخیوں، محرومیوں اور بیقراریوں کے اظہار

کی ایک علامتی اور اضطراری کوشش ہے۔

اقبال مشرقی اور مغربی علوم پر گہری نظر رکھتا تھا، اُس نے انسانی تاریخ کا مطالعہ ایک مفکرانہ انداز نظر سے کیا جس قدر اُس کا مطالعہ وسیع ہوتا گیا، اسکی روحانی تشنگی بڑھتی گئی، اقبال کا ذہنی اور روحانی اضطراب پورے دور کا اضطراب تھا، ۱۹۰۵ء میں اقبال نے یورپ کا سفر اختیار کیا، اور وہاں اپنے تین سالہ قیام کے دوران اُس نے فکر و فلسفہ کے مختلف مکتبوں علوم و فنون کی مختلف روایتوں اور قدروں کا بڑی توجہ سے مطالعہ کیا، ساتھ ہی ساتھ اُس نے یورپ کی مادی اور مشینی تہذیب کی تباہ کاریوں کو بھانپ لیا، اور جب وہ واپس لوٹا۔ تو اسکی روح اور زیادہ ویران، اجاڑ اور تاریک تھی، وہ ایک نئی سحر کی آرزو کرتا رہا۔ اس تلاش و جستجو میں اقبال نے اسلامیات کا مطالعہ کیا، لیکن یہاں بھی اُسے مسلسل عروج و زوال کے سوا اور کچھ نظر نہ آیا، لیکن اسلام کا دورِ عروج اس کا خواب آرزو بن گیا، اس کی فکری جستجو کی ایک منزلِ درخشاں! یہ منزل کہاں تھی؟ یہ منزل زوال و تنزل کے بھیانک اندھیروں میں گم ہو چکی تھی، اندھیرے بڑھ رہے تھے، بڑھتے ہوئے اندھیروں کی یلغار سے گھبرا کر اقبال اس منزل کے تابندہ خوابوں میں پناہ لیتا ہے، یہ ایک رومانوی انداز نظر ہے، اور اس لحاظ سے اقبال اُردو شاعری کا پہلا بڑا رومانوی شاعر ہے۔

شاعر کی حیثیت سے اقبال کی عظمت اس بات میں پوشیدہ ہے کہ اُس نے رمز و ایماء کی اہمیت سمجھ لی ہے، اُردو شاعری کے تاریخی پس منظر میں اقبال کے آرٹ کا ایمائی پہلو دیکھئے، تو آپ کو اقبال ایک انفرادی شان کے ساتھ نظر آئے گا ؎

برہنہ حرف نہ گفتن کمالِ گویائی است
حدیثِ خلوتیاں جز بہ رمز و ایما نیست

اقبال پورے دور کا درد و کرب، سوز و ساز، تب و تابِ آرزو اپنے سینے میں جذب کر چکا ہے، اس کی حکیمانہ نگاہوں میں حیات و کائنات کے راز آشکار رہیں، وہ اس دور کے انسان کے روحانی درد کا احساس رکھتا ہے، یہ انسان ایک مستقل کشمکش کا شکار ہے، اقبال کو شاعرِ اسلام کہنے والے لوگ دراصل اپنی تنگ نظری اور جہالت کا ثبوت دیتے ہیں، ایک دور کے بڑے شاعر کی حیثیت سے اقبال نے اسلام، شوکتِ پاستاں ... اسلاف کے کارنامے، روحانی عظمت کا ذکر اس لئے کیا ہے کہ وہ اپنے خیالات کی خارجی صورت گری کے لئے چند علامتوں سے کام لے رہا تھا، وجدان، فکر اور جذبہ خارجی اظہار کے لئے لفظ و بیان اور رمز و ایماء کا سہارا

ڈھونڈتا ہے، اقبال کی روح کا داخلی کرب آفاقی اپیل رکھتا ہے، لیکن اس کرب کو معرضِ بیاں میں لانے کے لئے اقبال نے اسلام، مردِ مومن وغیرہ کی علامتیں ڈھونڈ ہیں، اسلام کے آئینے میں وہ ساری انسانیت کے خدوخال پیش کرتا ہے۔ مارچ ۱۹۳۸ء کے ایک مضمون میں درج ہے۔

"اسلام محض انسان کی اخلاقی اصلاح کا ہی داعی نہیں بلکہ عالمِ بشریت کی اجتماعی زندگی میں ایک تدریجی مگر اساسی انقلاب بھی چاہتا ہے، جو اس کے قومی اور نسلی نقطۂ نظر کو یکسر بدل کر اس میں خالص انسانی ضمیر کی تخلیق کرے"۔

اقبال نے مذہب اسلام کی تبلیغ و ترویج نہیں کی، اگر ایسا ہوتا تو وہ ایک نرا مبلغ یا عالم دین کہلاتا، اس نے مذہب میں آرٹ کی قدروں کی بازیافت کی۔

هنوز از بندِ آب و گل نہ رستی ۔۔۔ تو گوئی رومی و افغانیم من!
من اوّل آدم بے رنگ و بویم ۔۔۔ ازاں پس ہندی و تورانیم من!

اقبال نے اظہار جذبات کے لئے جو اسلوب اختیار کیا، جو رمزیت و اشاریت اختراع کی، وہ اسکی شاعرانہ طبیعت سے مطابقت رکھتی ہے، جے، ایم، کوہن نے اپنی کتاب "POETRY OF THIS AGE" میں لکھا ہے

"SYMBOLISM IS A METHOD OF OBLIQUE STALEMENT SUITABLE TO AN AGE THAT FINDS ITS TRUTHS ONLY IN RARE MOMENTS OF INTENSE VISION"

اقبال کا اشاراتی انداز اپنے دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہے، اقبال نے جو علامتیں تراشی ہیں، وہ اتنی شخصی اور ذاتی نہیں کہ دوسروں کے لئے معمہ یا چیستاں بن جائیں، جیسا کہ فرانس کی علامت نگاری سے وابستہ کچھ شعراء نے کیا، انہوں نے کئی خانہ ساز علامتیں انٹروڈیوس کیں، جنھیں شاعر کے علاوہ اور کوئی سمجھ ہی نہ سکتا تھا، جدید انگریزی اور فرانسیسی شاعری میں بعض شعراء کی یہ شدید داخلی علامتی ابلاغ کی قدر سے محروم ہیں، بودلیر کی CORRESPONDEUCES یا ایلیٹ کی بعض نظمیں اپنی مشکل تمثیل و رمزیت سے ناقابل فہم بن جاتی ہیں، اقبال نے جو اشارے تخلیق کئے وہ اس دور کے لئے نامانوس نہیں، دانتے اور ملٹن کی مانند اقبال نے وہ اشارے اور علامتیں وضع کیں، جن کے تہذیبی پس منظر سے لوگ واقف تھے، یہ علامتیں دور از کار ہی نہیں، محض شخصی نہیں، ہر علامت تہذیب و فکر کا سرچشمۂ حیات ہے!

اقبال کا نظریۂ فن بڑی معنویت اور گہرائی رکھتا ہے !

"جو آرٹسٹ زندگی کا مقابلہ کرتا ہے، وہ انسانیت کے لئے باعث برکت ہے، وہ تخلیق میں خدا کا ہمسر ہے، اور اسکی روح میں زمانہ اور ابدیت کا پرتو منعکس ہوتا ہے۔"

اقبال کا یہ نظریۂ شعر ایک جدید نظریہ ہے، وہ شاعری کے روائتی اسلوب و موضوع سے بیزار ہے۔ وہ حدیث دلبری سے دور بھاگتا ہے، وہ "بے تابئ جان" کا شاعر ہے۔

او حدیث دلبری خواہد زمن　　　رنگ و آب شاعری خواہد زمن

کم نظر بے تابئ جانم نہ دید　　　آشکارم دید و پنہانم نہ دید

شاعر کی "بے تابئ جان" اس کے رومانی ذہن کے کئی گوشوں کو ابھارتی ہے، تعقل پسندی کے خلاف وہ جذبے اور وجدان کو عزیز رکھتا ہے، اس کے خیالات کی سیمابیت اور روح کا سوز و گداز اسکی رومانی شخصیت کی تشکیل کرتا ہے، پیام مشرق میں ایک رمزیہ نظم "حور و شاعر" ہے، حور جنت ایک وارفتہ مزاج شاعر کو ہر چیز سے بے نیاز دیکھ کر کہتی ہے ؎

نہ بہ بادہ میل داری نہ بہ من نظر کشائی
عجب این کہ تو نہ دانی رہ و رسم آشنائی

اور شاعر جواب دیتا ہے ؎

چہ کنم کہ فطرت من بہ مقام در نہ سازد　　　دل ناصبور دارم چو صبا بہ لالہ زارے

چو نظر قرار گیرد بہ نگار خوب روئے　　　تپد آں زماں دل من پئے خوب تر نگارے

ز شرر ستارہ جویم از ستارہ آفتابے　　　سر منزلے نہ دارم کہ بمیرم از قرارے

چو ز بادۂ بہارے قدحے کشیدہ خیزم　　　غزلے دگر سرایم بہ ہوائے نو بہارے

طلبم نہایت آں کہ نہایتے ندارد　　　بہ نگاہ ناشکیبے، بہ دل امیدوارے

اقبال کا خیال ہے کہ انسان کی موجودہ پستی، بے بسی اور بے حسی خودی کے فقدان کی وجہ سے ہے خودی اقبال کی اپنی اصطلاح ہے، خودی تکبّر یا غرور کے معنوں میں استعمال نہیں ہوئی ہے، یہ اپنی انفرادیت یا ذات کا شعور ہے۔ اقبال کی بے تابئ جاں اس لئے بھی تیز ہوتی ہے کہ وہ انسان میں پھر سے احساس خودی بیدار کرنا چاہتا ہے، یہ بیتابی آرزو اس کے جذبات میں آگ گھولتی ہے، اس کے سینے میں آتش خانوں کے

شعلے لہراتے رہتے ہیں، ہر لمحہ احساس شعلہ بداماں ہے! جذبات کی یہ آگ اس کے فن کے خد و خال کو نکھارتی ہے، دلِ شاعر کی آگ قاری یا سامع کے دل کو بھی چھوتی ہے۔ اقبال نے اپنی آتش نفسی کے لئے جو رمزیہ بیان اختیار کیا، اس کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے اندر ایک تیز آنچ رکھتا ہے، جذبے اور خلوص کی تپش لہجے کی تپش بن جاتی ہے، یہ تپش علامتوں اور اشاروں کی حریری ملبوس میں بھی جوان رہتی ہے، اقبال جذبے کے اس خلوص کو "خونِ جگر" کے نام سے یاد کرتا ہے۔

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر
نغمہ ہے سودائے خام خونِ جگر کے بغیر

علامت نگاروں میں بعض شعراء روح کی آگ کو لفظوں اور علامتوں میں منتقل کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ ان میں فرانس کے رین بو (RINIBAUD) کا نام لیا جا سکتا ہے، اِن شعراء نے علامتوں، اشاروں اور رمزوں کا ایک پیچیدہ جال بُن تو لیا، لیکن غور سے دیکھنے پر یہ جال خالی نظر آئے گا۔ علامتوں اور رمزوں کے خارجی پیکر کو وہ اپنے نفسِ گرم سے زندگی پھونکنے میں ناکام رہے ہیں، نتیجہ یہ ہے کہ اُن کی تخلیقات کچھ... سوچنے پر مجبور تو کرتی ہیں، لیکن رُوح میں تازگی، گرمی اور روشنی پیدا نہیں کرتیں، اقبال کہتا ہے ؎

مقصودِ ہنر سوزِ حیاتِ ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثلِ شرر کیا
شاعر کی نوا ہو کہ مغنّی کا نفس ہو
جس سے چمن افسردہ ہو وہ بادِ سحر کیا

اپنے روحانی تصورات کو اقبال نے ایک رمزی پیکر، قلندر میں سمو یا ہے، یہ لفظ گہری معنویت رکھتا ہے، اقبال کی شخصیت کی بے نیازی، جذب و مستی، آزاد مشربی اور انسان دوستی کا مظہر، جب انسان اپنے اندر قلندرانہ صفات پیدا کرتا ہے، تو وہ طاغوتی قوتوں سے ٹکرانے کے قابل ہو جاتا ہے، یہ انسان کی ایک نئی تخلیق ہے، نئے دور کے ایک نئے انسان کا تصور، ایک نئی قوت کا شعور، جو نٹشے کے فوق البشر سے مطابقت رکھتے ہوئے بھی الگ ہے، اس کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ وہ روحانی قوتوں سے آگاہ ہے، نٹشے کے نزدیک قوت "خیر و شر کے معیار سے ماورا ہے" "ماورائے خیر و شر" میں ارادۂ قوت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے۔

"ہمارا اعتقاد ہے کہ سخت گیری، تشدد، غلامی، خطرہ خواہ وہ سڑک پر ہو یا دل میں، رازداری، روداقیت، ترغیب کا ہنر اور ہر طرح کی شیطنیت ——— یہ کہ انسان کی ہر وہ بات جو فاسقانہ، مہیب، ظالمانہ، سفاکانہ، امتیازانہ ہو نسلِ انسانی کی بہتری اور ارتقاء کے لئے اتنی ہی مفید ہے

ہیں اسکی منفاد صفت"۔

برگساں کے نظریہ "جوشِ حیات" کے مطابق انسانی شعور حیاتیاتی ارتقاء کا تابع ہے جو مادّی نقطۂ نظر ہے، اس کے خلاف اقبال حیاتیاتی ارتقاء کو شعورِ انسانی کے تابع خیال کرتا ہے، اس طرح سے وہ روحانی طور پر تخلیقی صورت کا راز پا لیتا ہے، اقبال کا مردِ قلندر عشق کی تپش رکھتا ہے، عشق کی اصطلاح بھی اقبال کی منفرد اصطلاح ہے، یہ سوز و سازِ آرزو کا نام ہے، یہ جذبہ اُسے ہمیشہ سنگین رکاٹوں سے ٹکرانے کے لئے بے قرار رکھتا ہے، اس کے ساتھ ہی فقر ایک رمزی حالت ہے، جو انسانِ کامل کو استغناء اور خودداری سے آشنا کرتی ہے، ایک نظم میں فقر اور علم کا تقابلی مطالعہ ہے، چند شعر یہ ہیں ؎

فقر کے ہیں معجزات تاج و سریر و سپاہ	فقر ہے میروں کا میر، فقر ہے شاہوں کا شاہ
علم کا مقصود ہے پاکیٔ عقل و خرد	فقر کا مقصود ہے عفتِ قلب و نگاہ
علم فقیہہ و حکیم، فقر مسیح و کلیم	علم ہے جویائے راہ، فقر ہے دانائے راہ

شاہین کی علامت بھی بڑی اہم ہے، یہ جہاں مردِ کامل کی کئی صفات کا احاطہ کرتی ہے، وہاں چند اور غیر معمولی خصوصیات کو بھی پیش کرتی ہے، شاہین، عقاب اور شہباز اقبال کی فاشیت کے رجحان کو پیش نہیں کرتے، جیسا کہ بعض نقادوں کا خیال ہے، یہ علامتیں انسان میں بے باکی، دلیری، رفعتِ خیال، رفعتِ پرواز اور آزادی کی نشاندہی کرتی ہے، اپنے ایک خط میں اقبال نے خود شاہین کی رمزی اہمیت بیان کی ہے، وہ لکھتا ہے!

"شاہین کی تشبیہ محض شاعرانہ تشبیہ نہیں، اس جانور میں اسلامی فقر کی تمام خصوصیات پائے جاتے ہیں۔ (۱) خوددار اور غیرت مند ہے، اور کے ہاتھ کا مارا ہوا شکار نہیں کھاتا (۲) بے تعلق ہے کہ آشیانہ نہیں بناتا (۳) بلند پرواز ہے (۴) خلوت پسند ہے۔ (۵) تیز نگاہ ہے۔"

"شاہین" اقبال کی مشہور ہے، لکھتا ہے!

کیا میں نے اس خاکداں سے کنارا	جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ
بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے مجھ کو	ازل سے ہے فطرت مری راہبانہ
نہ بادِ بہاری، نہ گلچیں نہ بلبل	نہ بیماریٔ نغمۂ عاشقانہ
خیابانیوں سے ہے پرہیز لازم	ادائیں ہیں اُن کی بہت دلبرانہ

ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری جواں مرد کی ضربت غازیانہ
حمام و کبوتر کا بھوکا نہیں ہیں کہ ہے زندگی باز کی زاہدانہ
جھپٹنا، پلٹنا، پلٹ کر جھپٹنا! لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ
یہ پورب، یہ پچھم چکوروں کی دنیا مرا نیلگوں آسماں بے کرانہ
پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ

"شاہباز سے" ایک مختصر ترین نظم ہے، ملاحظہ ہو!

زاغ کہتا ہے نہایت بدنما ہیں تیرے پر شپرک کہتی ہے تجھ کو کور چشم و بے ہنر
لیکن اے شہباز یہ مرغان صحرا کے اچھوت ہیں فضائے نیلگوں کے پیچ و خم سے بے خبر
ان کو کیا معلوم اس طائر کے احوال و مقام روح ہے جس کی دم پرواز سرتا پا نظر

شاہین، شہباز اور عقاب کے مقابلے میں اقبال نے زاغ، کرگس، کبوتر، چکور ...... وغیرہ استعمال کئے ہیں یہ جانور بھی علامتی طور پر استعمال ہوتے ہیں، اور اقبال نے انہیں پستی، بے ہمتی، محتاجی اور محکومی اور غلاظت کے رمز کے طور پر پیش کیا ہے۔

جیسا کہ پہلے ذکر کیا گیا انسان کی نئی تخلیق کا موضوع اقبال کا محبوب موضوع ہے "تسخیر فطرت" میں وہ میلادِ آدم کی دلچسپ تصویر پیش کرتا ہے۔

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد حسن لرزید کہ صاحب نظرے پیدا شد
فطرت آشفت کہ از خاک جہانِ مجبور خود گرے، خود شکنے، خود نگرے پیدا شد
خبرے رفت ز گردوں بہ شبستانِ ازل حذر اے پردگیاں پردہ درے پیدا شد
آرزو بے خبر از خویش بآغوش حیات چشم وا کرد و جہانِ دگرے پیدا شد
زندگی گفت کہ در خاک تپیدم ہمہ عمر تا ازیں گنبد دیرینہ درے پیدا شد

آدم جہان خیر و شر میں آکر ایک ابدی کشمکش میں گرفتار ہو جاتا ہے، یہ کشمکش زندگی کو جاوداں بناتی ہے، اور اسی سے روح کو کیفِ سوز و ساز ملتا ہے!

چہ خوش است زندگی را ہمہ سوز و ساز کردن دل کوہ و دشت و صحرا بہ دمے گداز کردن
ز قفس درے کشادن بہ فضائے گلستانے رہِ آسمان نوردن بہ ستارہ راز کردن

بگداز ہائے پنہاں، بہ نیاز ہائے پیدا — نظرے ادا شناسے بہ حریم ناز کردن

ہم سوز ناتمامم، ہمہ درد آرزویم — بگماں دہم یقیں را کہ شہید جستجویم

"جاوید نامہ" میں اقبال فلک قمر کی سیر کا حال لکھتے ہوئے ایک رقاصہ سے ملاقی ہوتا ہے، یہ رقاصہ گوتم بدھ کے فلسفۂ حیات سے متاثر ہو کر سکون کی زندگی گذارتی ہے، لیکن وہ فوراً سکون سے گھبرا کر رقص، حرکت اور اضطراب کی حالت واپس لانا چاہتی ہے، یہ رقاصہ ایک سمبل ہے زندگی میں حرکتِ مسلسل کی، اور اقبال اسے یوں بیان کرتا ہے۔

فرصت کشمکش مدہ ایں دل بیقرار را — یک دو شکن زیادہ کن گیسوئے تابدار را

از تو درون سینہ ام برق تجلّیٔ کہ من — با مہ و مہر دادہ ام تلخیٔ انتظار را

ذوقِ حضور در جہاں رسم صنم گری نہاد — عشق فریب مے دہد جان امیدوار را

تا بفروغ خاطرے نغمۂ تازہ زنم — باز بہ مرغزار دہ طائر مرغزار را

طبع بلند دادۂ بند ز پائے من کشا — تا بہ پلاس تو دہم خلعت شہریار را

تیشہ اگر بہ سنگ زد، ایں چہ مقام گفتگو است — عشق بدوش مے کشد ایں ہمہ کوہسار را

کارزارِ حیات میں جو قوت انسان کو اپنی مخفی صلاحیتوں کا شعور بیدار کرتی ہے، وہ شر کی قوت ہے انسان کی شخصیت کی تکمیل شر کی قوتوں سے ٹکرانے سے ہوتی ہے، اس لئے اس کی بدولت "مشت خاک میں ذوق نمو" پیدا ہوتا ہے۔ شر کی اس قوت کا نمائندہ شیطان کا کردار ہے، جو ایک المیہ کردار بھی ہے، وہ اپنے "لہو سے قصۂ آدم کو رنگین بناتا ہے"، اگلے شعراء نے شیطان کا کردار برائیوں، رسوائیوں اور نافرمانیوں کا سمبل بنایا ہے لیکن اقبال نے شیطان کو ایک منفرد شخصیت دی ہے، خیر و بشر کے مسئلے پر شیطان اپنی منفرد رائے رکھتا ہے، وہ مقصد حیات کی تکمیل کے لئے اپنے وجود کو ضروری سمجھتا ہے، ملٹن اور گوئٹے نے بھی ابلیس کا کردار علامتی رنگ میں پیش کیا ہے، ملٹن کا تصور ابلیس تقریباً روائتی ہے، ابلیس، ملٹن کے خیال میں عقلیت کے خلاف انسان کو ارتکاب گناہ پر اکساتا ہے۔ گوئٹے ابلیس کا وجود ضروری سمجھتا ہے، لیکن اس نے ابلیس کے کردار کو الغو سے محروم دکھایا ہے۔ اقبال کا ابلیس اپنی قوتوں سے آگاہ ہے، "تسخیر فطرت" میں ظہور آدم کے وقت خدا ابلیس کو آدم کا سجدہ ادا کرنے کو کہتا ہے، تو ابلیس جواب دیتا ہے۔

نوریٔ ناداں نیم سجدہ بآدم برم — او بہ نہاد است خاک، من بہ نژاد آذرم

مے تپد از سوزِ من خونِ رگِ کائنات — من بہ دو صرصرم، من بہ غو تندرم

رابطۂ سالمات، ضابطۂ امہات — سوزم و سازم دہم، آتشِ مینا گرم

ساختۂ خویش را در شکنم ریز ریز — تا ز غبارِ کہن پیکرِ نو آورم

از رم من موجۂ چرخِ سکوں ناپذیر — نقش گرِ روزگار تاب و تبِ جوہرم

پیکرِ انجم ز تو گردشِ انجم ز من — جاں بجہاں اندرم، زندگی مضمرم

تو بہ بدن جاں دہی، شور بجاں من دہم — تو بہ سکوں رہ زنی، من بہ تپش رہبرم

من بہ تنک مایگاں گریہ نکردم سجود — قاہرِ بے دوزخم، داورِ بے محشرم

آدمِ خاکی نہاد، دوں نظر و کم سواد

زاد در آغوشِ تو پیر شود در برم

"جبریل و ابلیس" اور "نامۂ ابلیس" میں بھی ابلیس ایک ہمہ گیر تخلیقی قوت کی علامت بن کر سامنے آتا ہے، اقبال کی دوسری اہم ایمائی نظمیں یہ ہیں "نغمۂ ساربان"، "شمع و شاعر"، "مسجدِ قرطبہ"، "شعاعِ امید"، "حقیقتِ حسن"، "لالۂ صحرائی" وغیرہ، "نغمۂ ساربان" میں ایک بدو ریگستان میں محوِ سفر نظر آتا ہے، اس کا اونٹ اسکی کائینات ہے جو سفر سے تھکنے کا نام نہیں لیتا، ساربان، اونٹ، ریگستان، سفر اور نغمہ اہم اور بلیغ علامتیں ہیں، ایک بند ملاحظہ ہو

نغمۂ من دل کشائے زیر و بمش جاں فزائے

قافلہ ہا را درائے فتنہ رُبا، فتنہ زائے

اے بہ حرم چہرہ سائے

تیز ترک گام زن منزلِ ما دور نیست

"مسجدِ قرطبہ" میں اقبال نے علامتی انداز میں تاریخ کے انقلابات، آرٹ کی عظمت، عشق کی لافانیت وغیرہ مسائل کو بیان کیا ہے۔

حقیقتِ حسن میں ایمائی اور تمثیلی رنگ میں انسان، حسن، شباب کی تغیر سامانی اور بے ثباتی کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔

خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا — جہاں میں کیوں نہ مجھے تو نے لازوال کیا

ملا جواب کہ تصویر خانہ ہے دنیا — شبِ درازِ عدم کا فسانہ ہے دنیا

ہوئی ہے رنگِ تغیر سے جب نمود اسکی | وہی حسیں ہے، حقیقت زوال ہے جسکی
کہیں قریب تھا یہ گفتگو قمر نے سنی | فلک پہ عام ہوئی اخترِ سحر نے سنی
سحر نے تارے سے سن کر سنائی شبنم کو | فلک کی بات بتا دی زمیں کے محرم کو
بھر آئے پھول کے آنسو پیامِ شبنم سے | کلی کا ننھا سا دل خون ہو گیا غم سے
چمن سے روتا ہوا موسمِ بہار گیا | شباب سیر کو آیا تھا، سوگوار گیا

نظموں کے علاوہ غزلوں میں بھی اقبال ایمائیت اور اشاریت کے دامن پر احساس و فکر کے گہرے اور اہم نقوش اُبھارتا ہے، تکنیک اور ہیئت کے اعتبار سے اُردو غزل کی ایک بڑی خصوصیت یہ رہی ہے کہ اس میں مختلف النوع اور گوناگوں افکار و خیالات کے اظہار کے لئے رنگارنگ علامتوں اور اشاروں سے کام لیا گیا ہے، ان میں بہت سے اشارے عربی اور فارسی شاعری سے آئے ہیں، کچھ شعراء نے ان میں نئے نئے معانی اور مطالب سموئے ہیں، غالب نے کہا ہے ؎

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر

ہر دور میں بڑے غزل گو شعراء نے اپنے عاشقانہ، متصوفانہ یا حکیمانہ مضامین کو رمز و علامت کے پردوں میں بیان کیا ہے، مثال کے طور پر چمن، گلچیں، صیاد، صبا، قفس وغیرہ کی علامتیں جہاں صوفیانہ اور عاشقانہ خیالات کا ذریعۂ اظہار رہی ہیں، وہاں فیض جیسا جدید شاعر انھیں سماجی اور سیاسی حالات کی عکاسی کے لئے بھی استعمال کرتا ہے ؎

چمن میں غارتِ گلچیں سے جانے کیا گذری
قفس سے آج صبا بے قرار گذری ہے

اقبال کی نظر اُردو اور فارسی کی فنی روایات پر تھی، وہ ادب میں روایت کی اہمیت کو اچھی طرح سمجھتا تھا، اور ساتھ ہی اپنی تجربہ پسند طبیعت سے روایتی اسالیب اور علامات و الفاظ میں جدّت اور تازہ کاری پیدا کرتا تھا، ملاحظہ ہوں، چند ترکیبیں!

مذاقِ رم، ذوقِ تپش، لیلیٰ ذوقِ طلب، حکایتِ غمِ آرزو، صنم خانۂ پندار، رسمِ شاہبازی، قافلۂ بے رنگ و بو، طائرِ لاہوتی، رونقِ ہنگامۂ ایجاد

اقبال کی غزلوں میں جہاں جہاں روایتی علامتیں ہیں، وہ سب معنی و مطلب کی نئی سمتیں متعین کرتی ہیں، نئے اسرار کھلتے ہیں، نئے جہاں روشن ہوتے ہیں، یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ اقبال کی غزلوں میں بھی وہی خیالات آب و تاب کے ساتھ جگمگاتے ہیں، جو اُن کی نظموں میں جادو جگاتے ہیں، یہاں پر واضح رہے کہ جہاں جہاں یہ خیالات رمزی اثر آفرینی سے محروم ہیں، اور بقول ہربرٹ ریڈ FELT THOUGHT نہیں بنے ہیں، وہاں بے جان، بے رنگ اور سپاٹ قسم کی شاعری ہے، اور کلامِ اقبال میں ایسے کمزور حصّوں کی کمی نہیں۔

نظموں اور غزلوں کے پوشیدہ ایمائی اثر کو جو وصف سحرکار بناتی ہے، وہ شاعر کی رُوح کی نغمگی اور موسیقیت ہے، اقبال کے یہاں خیال نغمہ بن جاتا ہے اور نغمہ خیال، خیال کی نغمہ آفرینی کے علاوہ الفاظ و تراکیب کی غنائیت، بحر اور زمین کی موسیقیت، علامتوں، استعاروں اور رمزیت کا مترنم بہاؤ اقبال کے علامتی اسلوب کی پہچان ہے

نغمہ مے باید جنوں پروردہ — آتشے در خونِ دل حل کردہ

آخر میں غزلوں کے چند اشعار سنئے!

میں نوائے سوختہ در گلو تو پریدہ رنگ رمیدہ بو — میں حکایتِ غمِ آرزو، تو حدیثِ ماتمِ دلبری

بے خطر کود پڑا آتشِ نمرود میں عشق — عقل ہے محوِ تماشائے لبِ بام ابھی

عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہمے جاتے ہیں — کہ یہ ٹوٹا ہوا تارہ مہِ کامل نہ بن جائے

غنچۂ دل گرفتہ را از نفسم گرہ کشائے — تازہ کن از نسیمِ من داغِ درونِ لالہ را

عروسِ لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب — کہ میں نسیمِ سحر کے سوا کچھ اور نہیں

عمرہا در کعبہ و بتخانہ مے نالد حیات — تا ز بزمِ عشق یک دانائے راز آید بروں

کرمِ شب تاب است شاعر در شبستانِ وجود — در پر و بالش فروغ گاہ ہست و گاہ نیست

گاہے بہ برگِ لالہ نویسد پیامِ خویش — گاہے درونِ سینۂ مرغاں بہ ہاؤ ہوست

اے لالۂ صحرائی تنہا نتوانی سوخت — ایں داغِ جگر تابے بر سینۂ آدم زن

عقل ورق ورق بگشت عشق بہ نکتہ رسید — طائرِ زیرکے برو دانۂ زیرِ دام را

مے تراشد فکرِ ما ہر دم خداوندے دگر — رست از یک بند تا افتاد در بندے دگر

صورت نہ پرستم من، بتخانہ شکستم من — آں سیلِ سبک سیرم ہر بند گسستم من

فرزانہ بگفتارم، دیوانہ بہ کردارم — از بادۂ شوقِ تو ہشیارم و مستم من

کنول پرشاد کنول

غزل

اب محبت کی نہیں اور کوئی بات کرو
دردِ الفت کی نہیں اور کوئی بات کرو

اب کہاں پاسِ وفا، جوشِ جنوں، دردِ فراق
اُس حکایت کی نہیں اور کوئی بات کرو

کون ہے محرمِ کیفیّتِ وصل و فرقت
وصل و فرقت کی نہیں اور کوئی بات کرو

مرُدے کھاتے ہیں ترس ہم پہ عنایت ہے بڑی
تم عنایت کی نہیں اور کوئی بات کرو

جتنے بے نور ہیں دل، اتنے ہی تاریک دماغ
نور و ظلمت کی نہیں اور کوئی بات کرو

ڈوبتا جاتا ہے اپنے ہی لہو میں انساں
علم و حکمت کی نہیں اور کوئی بات کرو

ذکر سے اس کے درندے بھی دہل جاتے ہیں
آدمیت کی نہیں اور کوئی بات کرو

خودکشی دوست کشی مشغلۂ شام و سحر
اب رفاقت کی نہیں اور کوئی بات کرو

ماں کے آنچل پہ قدم غیر کا، بیٹے خاموش
اب حمیت کی نہیں اور کوئی بات کرو

چشمِ یزداں میں نہیں ایک بھی آنسو باقی
ابرِ رحمت کی نہیں، اور کوئی بات کرو

●

ٹھاکر پونچھی

موت کی موت

بلتی یار نے بلتی یار کی لاش کو پرانے کمبل میں لپیٹا۔ پانچ روپے کا آخری نوٹ مٹھی میں دبایا اور کفن کا انتظام کرنے چل پڑا۔ پورے دس برس کا ختم ہو گیا تھا۔ دس برس کی بچی کھچی ساتھی کمائی بھی ختم ہو گئی تھی۔ اب گھر میں صرف بلتی یار کی لاش تھی۔ ایک پانچ روپے کا نوٹ اور اُس کی اپنی اکیلی ذات اور اپنے کچے گھروندے سے لے کر قبرستان تک کا طویل فاصلہ جسے رات اُترنے سے پہلے عبور کرنا تھا۔ اس بلتی یار نے اپنے کئی مزدور ساتھیوں کے لئے قبریں بنائی تھیں۔ اُن کی لاشوں کو کندھا دیا تھا۔ کئی راتیں اُن کی قبروں پر بتائی تھیں۔ لیکن آج اُس کی موت کو اٹھا کر قبر تک پہنچانے والا کوئی نہ تھا۔ ایک خوبصورت سے جنازے کا انتظام کرنے والا کوئی نہ تھا کیوں کہ اپنے مزدور ساتھی تو سارے کے سارے پہاڑی پرندے تھے۔ جو سردیوں میں پہاڑوں کی برفانی چوٹیوں سے مرغابیوں کے جھنڈوں کی طرح اُتر آتے اور گرمیوں میں اپنے اپنے گھونسلوں میں لوٹ جاتے جن میں اُن کے گھر تھے۔ بچے تھے۔ کھیت تھے۔ لیکن رمضانا اور بلتی یار اپنے اپنے گھونسلے اجاڑ کر وہاں آئے تھے۔ وہیں کے ہو کر رہ گئے۔ اپنے بڑے راجہ صاحب کے بڑے زمیندار کی رعیت بن گئے۔ اپنی برفانی چوٹیاں اب بھی نگاہوں کے سامنے تھیں۔ اُن کی اوٹ میں سے ہر روز ایک سورج اُگتا۔ اپنے ساتھ ایک نئی صبح لاتا۔ لیکن اُن برفانی چوٹیوں تک کا فاصلہ اتنا طویل اور کٹھن تھا کہ اب وہاں تک دونوں کی رسائی محال تھی۔ گرمیوں کے بے کیف اور اُداس ایام گذر جاتے۔ تو اپنے مزدور ساتھیوں کی راہ تکنے لگتے۔ تاکہ اُن کی صورتیں دیکھنے کو مل جائیں۔ اپنے بچھڑے ہوئے کھیتوں کی کہانیاں سننے کو مل جائیں۔ اب برفیلی ہوائیں بھی سسکنے لگی تھیں۔ لیکن پہاڑی ساتھیوں کی ٹولیاں نہیں اُتری تھیں اور بلتی یار مر گیا تھا!۔

رمضانا روتے ہوتے دل سے پرانے راستے پر چل رہا تھا۔ جو بڑے بڑے سرکاری اہلکاروں کے محلے سے ہو کر بڑے بازار کو جاتا تھا اور جس پر برسوں وہ بلتی یار کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر چلا تھا جس کے گھبواڑوں کے پیڑوں تلے ستاتے بلتی یار کی باتیں سنی تھیں۔ ایک تھکے ہارے انسان کی باتیں تھیں۔ جن کا تعلق برف کے گھروندوں سے تھا۔ برف کی قبروں سے تھا۔ محنت کش ہاتھوں اور بھوکی ننگی زندگیوں اور زخم خوردہ تمناؤں سے تھا۔ جو وقت کی کتاب میں لوک کہانیوں کا موضوع بن گئیں۔ جیسے آج بلتی یار خود ایک عہدِ رفتہ کی لوک کہانی کا عنوان بن گیا تھا۔

گھپواڑے کے سایوں پر مسرّت بھری نظریں ڈالتے ہوئے رمضاناآئے بڑھتا گیا۔ اُس کے لئے آج ہر نئی پرانی عمارت ایک قبر تھی۔ جس پر زبردستی قبضہ جماکر اُس میں بلتی یار کو دفنانا چاہتا تھا۔ اپنے ماضی کو اُس میں ابدی نیند سُلانا چاہتا تھا۔ رمضانا کی آنکھوں کے سامنے دھواں سا اُٹھا۔ چلتے چلتے سوچتے سوچتے پُرانے قلعے کی ایک شکستہ محراب کے پاس رُک گیا۔ جس کے نیچے بلتی یار گھنٹوں بیٹھا رہتا تھا اور سرکاری پارک میں چہل قدمی کرتے ہوئے خوش پوش لوگوں کو دیکھا رہتا۔ لداخی گیت گنگناتا رہتا

"تم امیر کی لڑکی قیمتی پیالی میں دودھ

"میں غریب مٹی کے کوزے میں لسی!....."

ایک دن رمضانا پوچھ بیٹھا۔

"اِن لوگوں کو دیکھ کر تمہیں اپنے بچھڑے ہوئے ساتھی یاد آجاتے ہیں"۔

بلتی یار نے اپنے خیالوں میں ڈوبے ہوئے جواب دیا۔

"اپنا نام یاد آجاتا ہے۔ جو مجھ سے بچھڑ گیا"۔

"لیکن تمہارا نام تو تمھارے ساتھ ہے"۔

بلتی یار نے اُس کی بات کا جواب نہ دیا۔ کسی دوسرے لداخی گیت کے بول گنگنانے لگا۔۔۔

"اپنی زندگی کے جسم کو تو یہ نرم نرم ریشمی لباس نہ پہنا سکے۔

پٹو کے موٹے کھُردرے کپڑے پہنتے ہی گذر گئی۔

لیکن اپنی موت کی لاش کو ڈھانپنے کے لئے۔

ایک ریشمی چادر خرید رکھوں گا۔

کبھی وقت بے وقت کام آئے گی۔۔۔!"

رمضانا نے ٹوک دیا۔

"تمہارے گیتوں میں بھی تمہاری طرح موت اور قبروں کی ہی باتیں ہوتی ہیں، ابھی تو میں نے تمہارا بیاہ رچانا ہے۔ تمہارے لئے ایک خوبصورت سی برف جیسی گوری چِٹی بلتن کو لانا ہے، تمہارے ویرانے کو جنت بنانا ہے اور اپنا وہ کشمیری گیت سُنانا ہے۔ جس میں برفانی پری اپنے ڈل کے لئے پانی میں اُتر آتی ہے اور وہیں اپنی دُنیا آباد کر لیتی ہے"۔

بلتی یار کے کھُردرے موٹے ہونٹوں پر ایک لطیف سی مسکراہٹ اُبھر آئی۔ جیسے اُس کی آنکھوں کے سامنے برف کے رستے بستے گھروندے پھیل گئے ہوں۔ جن میں اُس نے اپنا گھروندا ابھی دیکھ لیا ہو۔

محراب کے پاس کھڑے، رمضانا کو محسوس ہوا جیسے آج بھی بلتی یار وہیں بیٹھا اپنے گھروندے کو دیکھ رہا ہے۔ گھپوڑے کھا رہا ہے۔ ریشمی جسموں اور لباسوں کو دیکھ رہا ہے۔ محراب وہیں تھی۔ گھپوڑے کا پیڑ بھی وہیں تھا۔ ریشمی جسم اور لباس بھی سرکاری پارک میں تھرک رہے تھے۔ لیکن بلتی یار کی پُر امید مسکراہٹ کہیں نہ تھی۔ اس کے لداخی گیت آج ایک سرد لاش بن چکے تھے۔

بلتی یار کی لاش کا خیال آتے ہی اس کے رُکے ہوئے قدم حرکت میں آ گئے۔ لداخی گیت کی ریشمی چادر آنکھوں کے سامنے لہرا گئی۔ ابھی اس نے ایک ریشمی کفن خرید کرنا تھا۔ اپنے ہاتھوں سے قبر بنائی تھی اور رات اُترنے سے پہلے بلتی یار کو اپنے کندھوں پر اُٹھا کر قبرستان تک پہنچانا تھا۔ لمبے لمبے ڈگ بھرتے وہ جرنیلی سڑک پر پہنچا۔ سامنے بڑا بازار تھا۔ لیکن راستہ بند تھا۔ اپنے زمیندار صاحب کی رعایا سڑک کے آر پار تہہ در تہہ قطاروں میں کھڑی تھی۔ پولیس کے سپاہی سڑک پر گشت لگا رہے تھے۔ لوگ صُم بُکم کھڑے تھے۔ صرف پولیس حرکت میں تھی ——— شائد زمیندار صاحب کی سواری آ رہی ہے ——— رمضانا ڈرتے ڈرتے اپنے دل سے باتیں کرنے لگا۔ جیسے زمیندار صاحب کی باتیں ہیں۔ پولیس کے سپاہی سُن نہ لیں ——— بلتی یار ساتھ ہوتا۔ تو آج وہ بھی زمیندار صاحب کو دیکھ لیتا۔ جو سب کے مائی باپ ہیں۔ ان داتا ہیں۔ لیکن ..... وہ سہم گیا۔ اس کے کانوں میں پوش پوش کی آوازیں پڑیں۔ اُچھل کر دیکھا۔ ماشکی چھڑکاؤ کرتے آ رہے تھے۔ چھڑکاؤ کے چھینٹوں نے ہجوم کی ساکن جھیل میں حرکت سی پیدا کر دی۔ چند لمحوں بعد ساکت ہو گئی۔ پوش پوش کی جھکی ہوئی آوازیں دُور نکل گئیں۔ لوگ دوبارہ اپنی اپنی جگہ پر جم گئے۔ چاروں طرف ایک مہیب سی خاموشی طاری ہو گئی۔ خاموشی میں سے سرکاری بینڈ باجے کی مدھم سریلی دُھن جاگی۔ جیسی دُھن بلتی یار بچوں کا دل بہلانے کے لئے اپنے منہ پر ہاتھ رکھ کر بجایا کرتا تھا۔ بینڈ باجے کی آواز قریب آنے لگی۔ تیز اور اُونچی ہونے لگی۔ سارے ماحول میں زرق برق وردیاں اور سونے چاندی کے ساز تھرتھرائے، جھلملائے اور چندھیائی ہوئی آنکھوں سے اوجھل ہو گئے۔ بینڈ باجے کی دُھن دوبارہ مدھم پڑ گئی۔ وہ ایک ٹوٹے ہوئے نوکیلے پتھر پر دونوں پیر جما کر کھڑا ہو گیا تا کہ لوگوں کے جمِ غفیر میں زمیندار صاحب کو اچھی طرح دیکھ سکے اور اپنی اور بلتی یار کی ایک دیرینہ آرزو پوری کرے اور کم سے کم بلتی یار کی لاش کے کان میں کہہ سکے ——— میرے بلتی یار سُن۔ آج میں نے زمیندار صاحب کو دیکھ لیا اور تمہاری خواہش پوری کر دی اور ..... ایک ساتھ بہت سی رنگ برنگی ریشمی چادریں آنکھوں کے سامنے لہرا گئیں لہراتی اُڑتی قریب آ گئیں۔ آنکھوں کے سامنے تن گئیں۔ اُس کا بھرم ٹوٹ گیا۔ زمیندار صاحب کی سواری نہ تھی۔ شاہی جنازہ تھا۔ شاہی گھرانے کا کوئی فرد مر گیا تھا۔ جسے شاہی اعزاز سے ٹھکانے لگانے کا انتظام کیا گیا تھا جنازے کے پیچھے پیچھے

بڑے بڑے اہلکار تھے۔ مصاحب تھے۔ کارندے تھے اور...... رمضانا خیالوں ہی خیالوں میں جنازے میں شریک ہو گیا جیسے وہ اپنے بلتی یار کا ہی جنازہ ہو۔ جس کے ساتھ غریب پہاڑی مزدوروں کا قافلہ ہو۔ وہ قافلے کے ساتھ سر جھکائے چل رہا تھا۔ کسی نے اُسے دھکیلا۔ نوکیلا پتھر پیروں کے نیچے سے کھسک گیا۔ وہ جیسے جنازے سے بچھڑ گیا۔ جلدی جلدی اپنے آپ کو سنبھالا۔ دوبارہ پتھر پر پیر جمانے کی کوشش کی۔ لیکن جنازے کا جلوس دُور آگے نکل گیا تھا۔ مگر ریشمی چادر رمضانا کی آنکھوں کے سامنے بدستور تنی رہی ــــــ اگر میں کوئی چھوٹا موٹا زمیندار جاگیردار ہوتا۔ میرے بھی اہلکار اور کارندے ہوتے۔ تو آج میں بھی بلتی یار کا جنازہ دھوم دھام سے نکالتا۔ اتنی دھوم دھام سے کہ اپنے جیسے کئی جینے والوں کو اُس کی موت پر رشک آتا۔ لیکن میں تو...... اپنے دل سے باتیں کرتے رمضانا نے اپنی مُٹھی کھولی۔ نوٹ کو غور سے دیکھا۔ دوبارہ مُٹھی بند کر لی۔

جرنیلی سڑک کھُل گئی تھی۔ وہ جلدی جلدی سڑک پار کر کے بڑے بازار میں پہنچا۔ جس کی بلند و بالا دکانوں کی بناوٹ اور اُٹھان میں دوسرے ہاتھوں کے ساتھ اُس کے اپنے اور بلتی یار کے ہاتھ بھی تھے۔ جن کی اُدھوری دیواروں اور چھتوں کے سائے میں اُنہوں نے اپنی کئی راتیں جاگتے پہرہ دیتے کاٹی تھیں۔ جنہیں دیکھ کر سر فخر سے اُونچا ہو جاتا تھا اور اپنے سنجیدہ بھدے لہجے میں کہا کرتا تھا ــــــ خدایا! ہمارے ہاتھوں کو ایسی عمارتیں ہی تعمیر کرنے کی عظمت بخش۔ اِن کی بُلند اُٹھان میں ہماری محنت اور جستجو کی کہانی ہے۔ جو تمہیں اور تمہارے انسانوں کو پانے کے لئے ہے۔ اپنے آپ کو تمہاری ذات میں کھونے کے لئے ہے ــــــ بلتی یار جیسے دعائیہ انداز میں آج بھی وہیں کھڑا تھا۔ اپنے ہاتھوں سے بنائی ہوئی ریشمی چادر اُس کی آنکھوں کے سامنے جھلملا رہی ہو۔ اُس کے کانوں میں بلتی یار کی آواز گونجی...... لیکن موت کی لاش کو ڈھانپنے کے لئے ایک ریشمی چادر خرید رکھوں گا۔ کبھی وقت بے وقت کام آئے گی!؟۔

رمضانا جلدی جلدی ایک کپڑے کی دُکان میں داخل ہوا۔

"مجھے ریشمی کفن چاہیئے؟"

ریشمی لباس میں ملبوس دکاندار سیٹھ نے ایک نظر اُس کے میلے کچیلے موٹے چیتھڑوں پر ڈالی اور اپنے کارندے کو ہانک لگائی۔

"بیس روپے چودہ آنے کا کفن"

کفن کی چادر دکان میں تھر تھرا کر پھیلی اور سمٹ گئی۔ ریشم کا گولا بن کر اُس کے ہاتھ میں آگئی۔ اُس نے ملائم ریشمی

چادر کو اپنے کھردرے ہاتھوں سے چھوا۔

"میرے پاس صرف پانچ روپے کا ایک نوٹ ہے اور یہ کفن بلتی بار کے لئے خریدنا ہے۔ جس نے آپ کی میہ دکان کھڑی کی ہے۔ کئی مہینے چوکیداری کی ہے۔ آپ مجھے بھی پہچانتے ہیں۔ میں اُس کا دوست رمضانا ہوں۔ پانچ روپے رکھیئے۔ باقی پیسے اِسی مہینے چکا دُوں گا۔"

دکاندار سیٹھ اُسے گھُور گھُور کر دیکھنے لگا۔

ریشمی چادر اُس کے کھُردرے ہاتھوں سے پھسل کر دوبارہ اپنے رنگ برنگے ڈھیر میں چلی گئی۔

"یہاں اُدھار نہیں چلتا۔"

رمضانا کی آنکھوں کے سامنے اندھیرا پھیل گیا۔ بڑے بازار کی ایک دکان سے دوسری دکان تک بھاگا دوڑا۔ ریشمی کپڑوں سے اٹی ہوئی تھیں۔ لیکن اُس کے لئے خالی اُجڑی ہوئی تھیں —— یہاں اُدھار نہیں چلتا! —— لیکن بلتی بار کو اُدھار موت مل گئی تھی اور سارا بازار بند ہو گیا تھا۔ کوئی اپنا نہ نکلا۔ کسی نے بھی اُسے نہ پہچانا۔ جیسے دس برس اُس نے غیروں میں ہی گذارے تھے۔ اُس نے پانچ روپے کے نوٹ کی تہہ کھولی۔ ایک چھوٹا سا نوٹ تھا۔ جو پھیل کر کسی صورت میں بھی ریشمی چادر نہیں بن سکتا تھا۔ اچانک اُس کے کانوں میں بینڈ باجے کی دُھن گونجی۔ یکبارگی آنکھوں کے سامنے درجنوں ریشمی چادریں کسمسائیں۔ شاہی جنازے کا جلوس گھوم گیا۔ قدم غیر اختیاری طور پر جرنیلی سڑک کی طرف بڑھے۔ سڑک خاموش اور سنسان تھی۔ رات تاریک اور ہولناک تھی۔ بادلوں کا رنگ سفید ہو گیا تھا۔ کسی وقت بھی برف اُگل سکتے تھے۔

شاہی جلوس کے راستے کو اپناتے ہوئے اُس نے ایک مدھم سُست رو ندی کے پاٹ کو عبور کیا۔ سامنے سرکاری باغ تھا۔ اُس نے چوروں کی طرح دھیرے دھیرے قدم بڑھائے۔ ایک تازہ قبر کے پاس پہنچ گیا۔ کسی آدم خور انسان کی طرح قبر پر جھک گیا اور ایک خونخوار درندے کی طرح اپنے ناخنوں سے قبر اُکھیڑنے لگا۔ چند لمحوں میں کچی قبر کا منہ کھُل گیا۔ ریشمی کفن دکھائی دیئے۔ اُس نے مٹی تلے دبے ہوئے ریشمی ڈھیر میں سے ایک کفن کھینچ لیا۔ قبر پر جلدی جلدی گیلی مٹی ڈالی اور کفن کو سمیٹ کر اپنی بغل میں دبوچ لیا اور اُلٹے پاؤں واپس چل پڑا۔ رمضانا کی وہ پہلی چوری تھی۔ پہلا گناہ تھا لیکن اُس کا دل کانپنا نہ ہی ہاتھ لرزے۔ جیسے اُس نے کوئی گناہ نہیں۔ ثواب کام کیا ہو۔

بارش شروع ہو گئی تھی۔

ریشمی کفن کو بغل میں دبائے وہ ندی کے بیچ ٹھنڈے پانی میں ہی رُک گیا۔ دم رد کے کھڑا رہا۔ سامنے سے چار پانچ آدمی

اپنے آپ کو پٹو کی چادر میں لپیٹے ہوئے ندی کو پار کر رہے تھے۔ بلند آواز میں باتیں کر رہے تھے۔

ایک نے کہا۔

"آج برف پڑے گی"۔

دوسرے نے اپنی کہی۔

"آج زمیندار صاحب بہت دُکھی ہیں"۔

کسی نے کھانستے ہوئے پوچھا۔

"ایسی کیا بات ہوئی"۔

"اُن کا ایک عزیز ترین ساتھی آج مر گیا"۔

ایک قہقہہ گونجا۔

"ایک اور سنگِ مرمر کی یادگار کھڑی ہو جائے گی۔ مزدوروں کو مفت ہی کام کرنا پڑے گا"

کھانسی دوبارہ اُبھری۔

"راجہ صاحب کا کوئی قریبی رشتہ دار تھا؟"

"ہاں! صبح سے شام تک اُن کے ساتھ رہتا تھا۔ خالص ولائتی تھا۔ اُنہی کے ساتھ کھاتا پیتا اور اُٹھتا بیٹھتا تھا"۔

آواز کھانسی میں دب سی گئی۔

"لیکن تھا کون؟"

کسی نے ٹھٹھری ہوئی آواز میں جواب دیا۔

"زمیندار صاحب کا پلنگ"

ایک ساتھ آواز گونجی۔

"تمہارا مطلب ہے ...... ؟"

ایک قہقہہ گونجا۔

"کتا"

رمضانا کا منجمد جسم جھُرجھُرایا۔ بارش کے قطرے یکبارگی برف کے گالے بن گئے۔ ندی کے بہتے ہوئے پانی میں بُلبُلوں کی طرح ان گنت برف کی قبریں بننے مِٹنے لگیں۔ جن میں ایک بلتی یار کی قبر بھی تھی۔ پٹو میں لپٹے ہوئے لوگ اُس کے

قریب سے نکل گئے۔ بہتی ندی پار کرلی۔ ریشمی کفن اُس کی بغل سے پھسل کر ندی کے بہاؤ میں بہہ گیا۔ اُس نے لمبے لمبے ڈگ بھر کر ندی کو پھلانگنے کی کوشش کی۔ کنارہ مل گیا۔ کنارے پر کھڑے ہو کر میلے کچیلے توٹ کو پھاڑ کر ریزہ ریزہ کر دیا اور ندی میں بہا دیا اور اپنی اندھیری گلی کے گھر کی طرف سرپٹ دوڑنے لگا۔ جہاں بلتی یار اُس کا انتظار کر رہا تھا۔ جسے آج رات ہی پرانے کمبل کا کفن پہنا کر برف کی قبر میں دفنانا تھا۔ کمبل جو بلتی یار کے ساٹھ سالہ بوڑھے جسم کا ایک حصّہ بن چکا تھا۔ جو بلتی یار کی زندگی کے لباس کی طرح کبھی ریشمی چادر نہ بن سکا۔ رمضانا نے برف کے گالوں میں دوڑتے ہوئے سوچا۔ یہ ایک کھُردرے کمبل ایک ریشمی چادر کی بات نہیں۔ یہ ایک بہت بڑے انسان کی ایک حقیر سی تمنّا کی بات ہے۔ یہ ایک بلتی یار کی ایک زندگی کی موت نہیں۔ یہ بہت سے بلتی یاروں کی موت کی موت ہے۔ اپنے کمرے میں پہونچ کر اُس نے کمبل میں لپٹے ہوئے اپنے بلتی یار کو کندھے پر ڈالا اور اکیلا تنہا قبرستان کی طرف چل پڑا۔ جہاں برف کی قبر پہلے سے ہی بنی پڑی تھی۔

چمن لال چمن

اَمانتھ

یِم بہارٕنی ہِوی مۆدھری انداز دِلہٕ وٕنی ساسہٕ بدی
یِتھ نہٕ کُنہٕ کانہہ حدٕ یِہ یس رونق چھ خالی کانہہ وُچھان
شبنمُک، شہجار بیٚیہ امہٕ سونتہٕ واو چھ تیٚر ہِشی
زُونہِ اَندی اَندی نورٕ پینہٕ نے آرٕ کٔرتھ کٔرتھ شوبُن
یِم کٔنزٕل ہیتھ اَچھی تہٕ رۆخسارن کران مۆتہٕ شامرن
یِم بہارٕنی ہِوی مۆدھری انداز دِلہٕ وٕنی ساسہٕ بدی
پرٕ یتھ وِزِ پرٕ یتھ ساتہٕ پرٕ یتھ وِزِ پوشہٕ نَے ہِرٕ نَے دۆہے
سِرِ یِہ بُتھِ نَے روے یُتھ اتھ درِ نہٕ نکھ بیٚیہ کانہہ مثال
نافہٕ یُتھ نَے موے یُتھ زن ہرنہٕ ترأوِتھ وَن دٔژن

دُنہٕ دُہی کٔر گیٚ کٔرییے وعدہ ہابیٚلہِ پانہٕ وٕنی
نظر اَکھ اَکِہ سنزٕ دِلن یون تام بیٚلہِ سُتیٚ گئیے مُو
ٹول ٹُلگی پانسے یمِن بیٚلہِ زُو دۆہن پشرو دأژ
ژٕہ تہٕ وَنان اَسہِ کھ نگاہ بتہٕ یی زِہ ازبیٚیہ راتھ بیٚٹھو
کتہِ سو نیٚندری کتہِ آرامی کتہِ قرار

یہ بہاروں کے حسین انداز، جو دامنِ دل کھینچ لیں، یہ نکہتوں کا سیلِ بے پایاں نہیں جس کی نظیر، اوس کی ٹھنڈک، صبا کی نرم سی خنکی گھلے، تو تیرا پیکر بن گیا۔

چاند جیسے اپنی ہی کرنوں کے حلقے میں ہوا رونق فگن، آنکھ میں کاجل سجا، رُخ پر شفق کی چاندنی، یہ بہاروں کے حسین انداز، جو دامنِ دل کھینچ لیں۔

ہر گھڑی، ہر آن، ہر لمحے بڑھیں، قائم رہیں چہرۂ انور تیرا ہو جائے سورج کی مثال جس کے سایے سے بھی ظلمت کانپ اٹھے۔ گیسوئے مشکیں تیرے نافۂ آہو بنیں، جو غزالانِ ختن کی بزم گاہِ ناز ہوں۔

ذہن میں تازہ ہیں وہ گھڑیاں ابھی، وفا کا نام لے کر ہم نے پیماں باندھے تھے جب نظر سے جل اُٹھے تھے دِل میں زخموں کے چراغ، جن کے مدھم نور سے، راہِ حسن و عشق کے سب دھندلکے سنولا گئے، روز و شب کا سلسلہ جب عشق کی زنجیر تھا۔ جب قراروں نے سنا تھا

یِی وُنِتھ اَسی وعدٕہ کیاہ اَسی یاہن وِتی نوٕی نوٕی کران

پرٲنی دُوہ آسان چھہ کٲتیاہ میٖٹھی، زٕلہٕ وِتی، مرژہٕ پھُلی
اَدٕہ بیٚتھی آسن تِتھی موہنہٕ پھٕلی دِیاں زو آلہٕ ووکھ
سروٕ کُل تتہِ آنگنس منز اوس یُس کیتھہ چھُنے گواہ
کیاہ چھُہ وٕنمت، کیاہ چھُہ کوٚرمُت، کیاہ چھُہ یوٚژھمُت اکھا اَکِس
کیتہٕ پھِرہ نتھ ژھایہِ اَسی سمکھییہ تَس ساَری خبر
وَنتہ وِتی یاہٕ نے مین جانٕہن کتھن اَژی چن حسرٕ؟

مٕولی اَنُن چھُنہ بازرس منز گمُتہ تہٕ شروٕگہٕ دروٕگہٕ یاہن پھیرُو
دِل چھُہ آسان دِیُن تہٕ ہیوٚن سودا بناں سوداگرن
ژٕ بیتہِ کوٚر رُتھ نذرانہٕ تمہ وِزِہ لعل سینک میٚہ تہٕ کوٚرُم
ژٕ بیتہِ وُچھُت تُلی ٹارہِ پیوٚنتاہ میٚہ تہٕ وُٹھو زن ہین دأے
ژٕ بیتہِ امانتھ میون یوٚت تامت ٹھٲوِتھ رُژھ رِتھ، رِچھت
بے قراری مُتی کرٕ ہی، ژٕ بیتہِ اُشہ پھیرٕ بوزاٲیتھ شمع
بَر ٹھوٚتھ سینکِ ژٕ ییٚہ مُژرِتھ اُتھی اندر لوٚگ ڈیرہ میون
میون رُوح چانِس رُوحس گو یارٕ، ژھوٚر کھ ورتمان

وِتی اگر از چانی باغن میانہٕ شوقک روٚچھ نہٕ رنگ
وِتی اگر چانین وُٹھن از میانی میٖٹھی گی مُشتھ
تم شِھلی انمان نظرن ہندی تلاں یم نیندرِہ ناد
از کران بیٚیہ چھم میٚہ گیند گیند بیتھ جنوٗنس پاردِس

بے قراری کا پیام - جب دِلوں کی دھڑکنوں نے
عہد و پیماں باندھے تھے -

آہ وُہ بیتے ہوئے دِن! وہ محبّت کے امین
جن کی گرمی، مدھر تا سنگیت بن کر جھوم اُٹھی
وہ متاعِ بے بہا! ہوں اُن پہ صدقے جسم و
جاں، سرو کا ننھا سا پودا سبز آنگن میں
تیرے رازداں ہے حُسن سے لبریز کتنی یادوں
کا۔ اُس کی چھاؤں کے تلے ہم کتنی بار باہوں
میں اِک دوسرے کے مست اور رقصاں رہے۔
اُن حسین گھڑیوں کے روشن نور میں تیری اس
بے التفاتی کی نہیں قیمت کوئی، جس کا محنت
رچایا جارہا ہے آج سوانگ!

دِل کا سودا ہو نہیں سکتا کبھی، سیم و زر کے
کاروبارِ زرگری کا اعتبار، اِک نگاہِ دلربائی
سے یہ ہو جاتا ہے طے۔ لال سینے کا کیا نذرانہ
جب ہم نے تمہیں، تم نے بھی دھڑکن کا سودا
ہم کو واپس کر دیا۔ تیری نظریں جھک گئیں
اور میرے لب عشق کی اس کامرانی پہ ہوئے برلب
نواز۔ یہ امانت، تم نے بھی دِل کے نہاں خانے میں
یوں آج تک پالی کہ گویا یہ سدا شاداب ہو۔
رُوح کا تیرے تلاطم یوں نمایاں ہو گیا جیسے
اشکِ شمع گریاں رات کو ہوں ضو فگن، پٹ
تیرے دِل کے کھُلے اور اس میں باصد التزام میرا
ڈیرہ سج گیا، جیسے بہاروں کا ہجوم، رُوح جب
رُوح سے مِلی، سب فاصلے مِٹتے گئے۔

آج مانا اُس چمن میں شوقِ دیوانہ میرا غیر کی
مانند آوارہ ہے جیسے بوئے گُل ہو صبا کے
دوش پر جس کا قدم، تیرے لعلیں ہونٹ اب
بیگانہ ہیں، میرے متوالے لبوں کے پیار سے، وہ
سنجل انداز نظروں کے کہ جن کے ساز پر آتشِ
فتنہ بھڑک کر رقص کرلے چار سُو۔ پھر وہی انداز ہیں
مضرابِ زن، جذبۂ سیماب آسا ہے جو دِل میں ہے میرے

پوان یتھہٕ کنٛہ غائٕر ہیوٗ لگن، کتھن دِینٛ دوال ہیوٗ

کینہہ چھہٕ کتھہٕ یتھہٕ ییٚہٕ ژٕہ تیٚلی روشان آسکھ توشہٕ وٕنی

نیٚہہ شکران اوٚسم کمن آسکھ گنداں ہاوان خشم

سرٛکہٕ یمہٕ اندہ ڈیشہکھ یاہت میٚہ ہمہٕ اندہٕ نیرہکھ

کینہہ قدم پکتھی گرٛھاں بیٚیہٕ اوس پوٚت نظرٕ وٕصلح

از میٚہ چھُنہٕ باساں یہِ دِل کیاہ چھُم گواہی بٕلہِ دِوان

وٕنہٕ نہٕ پانٕے یہ کرکھو ژوس چانِس روشنس

شبنمس کمر دوٚپ میٚہ کھہٕ لگی، از اماپوٚز شک گنیوم

یٕے پیٚومت چھُم یُتھنہٕ اُتھی ایزہِس پوٚتس پوٚز نیرہِ تر

راتہٕ پیٚہٕ ڈُچھ یتھ بہ تتھ کتھہٕ پیٚہٕ شرارت چھُم کھسان

ژُودہِ تھونس نار تیزاں وٕنی اگر دوٚن وار چھاہ

کتھ چھہٕ آساں اکھ تہٕ غائٕبرٕ گوٚر چھہٕ اتھ روغن کران

ییٚلہِ ہٕ کانہہ چارٕسے چھہٕ روزان پانٕی پانٕے چھُس وناں

ہا یہِ بٕلہِ اتھ چھاسنان

ییٚلہِ ہٕ امہٕ سِتن تہٕ شرِ سندی پاٚٹھی چھُم پانس یہان

پھیش اتھہٕ سِتن بہ چھُس اتھ سارِسی ہیٚرہ بوٚن (ژوٚزان)

تورتہٕ کل ہٕشی چھُم یہائٕے کیاہ تام روزاں پٕژٕ اپز

یوس گرٛھاں ظاہر چھہٕ سوٚت سوٚت برٕ وٚنہہ کنہہ صورت لباں

اُتھی اندر چھُس گرہ تہ گرہ چائِنس امانتسی وُچھان

تیرا اندازِ غافل، تیری بیگانہ وشی ہو نہیں سکتی
میری جان خالی از معنی کبھی پہلے کبھی تم رُوٹھتی
تھیں، یاد ہے سب کچھ مجھے۔ لیکن وہ
عالم کہاں، جب رُوٹھنے کی شان میں بھی
ہوتے تھے نہاں یونہی دلبری کے لاکھ ساماں،
جن پہ قربان جائیے۔ ابرؤں کا خشم سے
بل کھانا بھاتا تھا مجھے، راستے میں مجھ کو جاتے
دیکھ کر، مُڑتی تھیں تم، دوسری جانب
رواں ہوتی تھی رفتار کی موج۔ چند گز چلتے
ہی نظریں پھیرتیں، آنکھ سے جب آنکھ لڑ جاتی تو
مٹتے سب گلے، ہاں مگر آج۔ آج دھڑکن یوں ہی
آوارہ نہیں۔ تو بتا دے ورنہ کب سمجھا تھا میں
ابرؤں کے خشم سے اور آنکھ کی تنبیہہ سے میں نے
کب شبنم کے گھائل ہونے کا باندھا گماں، ہاں مگر
آج، روح زخمی ہے میری۔ ہو نہ ہو... یہ جھوٹ
ہی بن جائے سچ۔

رات سے ہی خواہ مخواہ ہر بات پر تلملا جاتا ہوں
اور بڑھتی ہے میری بے کلی، آتشِ سوزاں کو
سینے میں چھپاؤں کس طرح۔ اور اگر کیجیے بیان
تو زباں جل جائے۔ بات ہوتی ہے بہت سادہ
مگر دشمن اسے کیا بنا دیتا ہے اپنے زہر سے،
تیرگی کے نرغے میں جب قید ہو جاتا ہوں میں
"یہ تو بس کچھ بھی نہیں!"
یہی کہہ کر من کو بہلاتا ہوں میں
جب مگر اس پر بھی یہ دِل مثلِ طفلِ شیرخوار
پھر مچلتا ہے نہیں لیتا کسی پہلو قرار
نقش ہائے رنگ رنگ کو اپنے ہاتھوں سے میں پھر
یوں مٹا دیتا ہوں جیسے ہوں یہ پانی کی لکیر
دِل میں دستک سی مگر دیتی ہے کوئی آرزو دفعتاً
جو پہن لیتی ہے حقیقت کا لباس، جان جاتا ہوں
امانت تیری یہ پیکر ہے بس!

ترجمہ :- محمد یوسف ٹینگ

ودیا رتن کھجوریہ

بہ قلمِ خود

میں ۱۹۲۷ء میں تحصیلِ سانبہ کے ایک گاؤں گرہ سلاتھیاں میں پیدا ہوا۔ میری ابتدائی تعلیم ایک مقامی ہائی سکول میں شروع ہوئی، جہاں میں نے ساتویں جماعت تک تعلیم حاصل کی۔ ۴۷ء کے فسادات میں میرا خاندان نورپور ضلع کانگڑہ چلا گیا۔ اور ۱۹۴۸ء میں میں نے اپنی تعلیم آریہ ہائی اسکول پٹھانکوٹ سے پھر شروع کی، ۱۹۵۱ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا۔ اسی سال حالات کے سازگار ہوتے ہی میرا خاندان اپنے آبائی گاؤں گرہ سلاتھیاں واپس چلا آیا، اور مجھے جموں کے گورنمنٹ گاندھی میموریل کالج میں اپنی تعلیم کو جاری رکھنے کا موقع ملا۔

سکول کے زمانے ہی سے مجھے ڈرائینگ کے مضمون سے غیر معمولی دلچسپی تھی۔ ڈرائینگ سے اسی دلچسپی نے میرے تعلیمی رجحان میں خاص تبدیلی پیدا کی اور اسی زمانے میں میری ملاقات شری سنسار چند شرما سے ہوئی، جو جموں قلم کے مشہور اُستاد شری جگت رام چھینا کے شاگرد رہ چکے تھے۔

مصوری سے والہانہ عشق نے مجھے والدین کی مرضی کے خلاف کالج کی تعلیم کو خیرباد کہنے پر مجبور کر دیا۔ تاکہ میں اپنا زیادہ تر وقت اپنے اُستاد شری سنسار چند کے پاس ہی گزار سکوں۔ اس تبدیلی نے میری خانگی زندگی پر زبردست اثر ڈالا، اور میرے والدین نے مجھے کسی قسم کی بھی مدد دینا بند کر دیا۔

۱۹۵۳ء میں، میں نے کالج کو مکمل طور پر خیرباد کہا اور اپنا سارا وقت شری سنسار چند کے سٹوڈیو میں ہی گزارنے لگا۔ یہ حالت صرف ایک سال جاری رہ سکی، اور بعد میں، میں نوکری کرنے پر مجبور ہو گیا۔ چنانچہ ڈرگ ریسرچ لیبارٹری میں میوزیم اسسٹنٹ کی جگہ میرا تقرر ہوا، جہاں میں دو سال رہا۔ اس عرصہ میں بھی میں نے مشق جاری رکھی۔ نوکری تو محض ذریعہ معاش تھی۔ زندگی کا جو اصلی مقصد تھا، اُسے حاصل کرنے کے لئے نوکری کرنا بھی ضروری تھا۔

۱۹۵۶ء میں، میں جموں سے سری نگر چلا آیا۔ اور زراعت کے محکمے میں آرٹسٹ کی حیثیت سے میرا تقرر

ہوا۔ اس طرح سے کشمیر کے دِل فریب مناظر کو اپنی آنکھوں سے دیکھنے کی دیرینہ خواہش پوری ہوگئی۔ یہ وہ وقت تھا، جب کہ وادی کے کچھ نوجوان مُصوّر کشمیر کی مُصوّری میں نشاۃ الثانیہ پیدا کر رہے تھے۔ چنانچہ اسی صحت مند ماحول میں میری مُصوّری کا حقیقی آغاز ہُوا۔ ستمبر ۱۹۵۶ء میں صنعتی نمائش کے موقعہ پر ہمعصر مصوّری کی نمائش منعقد ہوئی۔ جس میں پہلی بار مجھے بھی شرکت کرنیکی دعوت دی گئی۔ اس نمائش میں شری جی آر سنتوش کو پہلا اور مجھے دوسرا انعام دیا گیا۔ یہ میری زندگی میں پہلا موقعہ تھا، جب کہ ایک بڑے پیمانے پر میرے فن کی سراہنا ہوئی، اور مجھے RECOGNITION ملنی شروع ہوگئی۔ اس طرح سے میری حوصلہ افزائی بھی ہوئی، جس کی اس وقت زبردست ضرورت بھی تھی۔

کشمیر کے دِل فریب مناظر سے پوری طرح لطف اندوز ہونے کا موقعہ محکمہ زراعت کی نوکری میں ہی مجھے ملا۔ میں وادی کے گوشے گوشے میں گھوما، اور اس طرح میں نے زندگی اور فطرت کے بہت سے روپ دیکھے اور پھر انہیں کینوس پر منتقل کرنے کی کوشش کی۔ اس کے بعد میں نے باقاعدہ منظر کشی (LANDSCAPE PAINTING) شروع کی۔

۱۹۵۸ء میں کشمیر آرٹسٹس سوسائٹی کی جانب سے ہمعصر مُصوّری کی نمائش سری نگر میں منعقد ہوئی اور اس میں میری ایک لینڈ سکیپ پینٹنگ کو پہلا انعام ملا۔ ۱۹۶۰، ۶۱ اور ۶۲ء میں کلچرل اکادمی کے زیرِ اہتمام منعقد کی گئی نمائشوں میں مجھے پہلے انعامات دیئے گئے۔

منظر کشی سے میں تجریدیت پسندی کی طرف مائل ہوگیا۔ سری نگر میں منعقد کی گئی ۱۹۶۲ء کی نمائش میں میری ایک ایبسٹریکٹ پینٹنگ "UNKNOWN" پر پہلا انعام ملا۔

فنکار اپنی ابتدائی کامیابیوں سے مطمئن نہیں ہوتا، یہی کچھ میرے ساتھ بھی ہوا، میں فن کی ان بلندیوں کو چھونے کا متمنی تھا، جہاں پہونچ کر فن آفاقیت سے ہم کنار ہو جاتا ہے۔ چنانچہ میں نے وادی کے اس حسین لیکن تنگ خول سے باہر جانا بھی شروع کر دیا۔ اور اب میں ہندوستان کی مختلف نمائشوں میں وقتاً فوقتاً اپنی تصاویر بھیجتا رہتا ہوں۔ ان میں کلکتہ فائن آرٹ سوسائٹی للت کلا اکادمی نئی دہلی اور آل انڈیا فائن آرٹس سوسائٹی امرت سر کی نمائشیں قابلِ ذکر ہیں۔

۱۹۶۲ء میں میں نے سری نگر کو خیرباد کہا اور جموں چلا آیا۔ آرکیولوجی اور پہاڑی قلم سے متعلق میرے اضافہ شدہ تجربے اور مطالعہ نے مجھے ڈوگرہ آرٹ گیلری کا مہتمم (CURATOR) بنا دیا۔ اس عہدہ پر رہ کر مجھے آرکیولوجی اور قدیم آرٹ کی تحقیق وغیرہ کا بھی موقعہ ملا ہے، اور اب قریب دو سال سے میں اس جگہ کام کر رہا ہوں

(ترجمہ: محمد امین)

سرینگر # شیرازہ دُوماہی

مارچ ۱۹۶۴ء

جلد ۳ — شمارہ ۲

جموّں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹس کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر

طابع وناشر : سیکرٹری جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹس، کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر
مطبع : کوہ نور پریس لال کنواں دہلی

قیمت سالانہ : دس ۱۰ روپے
فی شمارہ : دو ۲ روپے

"شیرازہ" سے متعلق خط وکتابت کا پتہ :

محمد یوسف ٹینگ ایڈیٹر، "شیرازہ"،
جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹس، کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر

ترتیب

اپنی تخلیقات کاغذ کے ایک طرف خوش خط لکھ کر بھیج دیجئے۔ ناطلبیدہ مضامین کی واپسی کے لیے ٹکٹ ساتھ آنا لازمی ہیں۔

•



خواجہ غلام محمد صادق

ہمارے مصوّر (۴) تریلوک کول

مضمون صفحہ ۸۹



ہمالیہ کی بلندیاں



تازہ برف



برف کی بیٹی



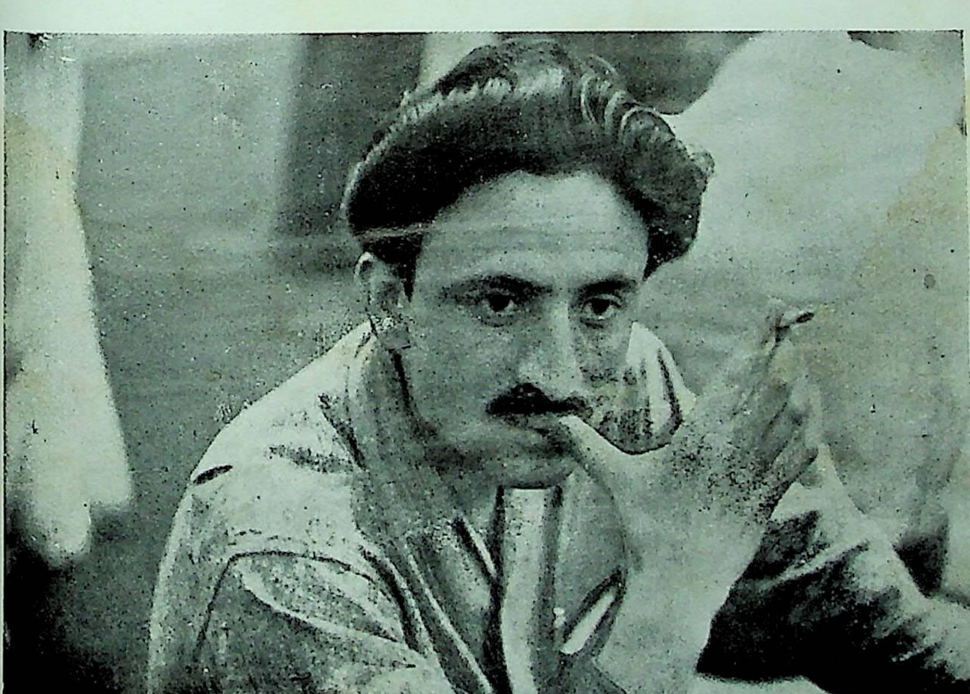
"اُسکی" کی تصویر



بادل گھٹا



جاڑے کا قِصّہ



تریلوک کول

حرفِ آغاز

اکادمی کے آئین کے مطابق وزارتِ عظمیٰ کا منصب سنبھالتے ہی جناب غلام محمد صادق اکادمی کے پریزیڈنٹ بن گئے ہیں۔ صادق صاحب کی ریاست کی ثقافتی تحریکات سے دیرینہ وابستگی اور گہری دلچسپی کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ہے۔ اُمید ہے کہ اُن کی نگرانی میں اکادمی بلندیوں کی طرف پیش قدمی جاری رکھے گی۔

پچھلے مالی سال کے اختتام پر اکادمی کی سرگرمیوں کا جائزہ لینے سے یہ بات صاف ہوجاتی ہے کہ اُس نے ثقافت و اشاعت کے میدان میں اپنے منصوبوں کو بخوبی پورا کیا ہے۔ جو کتابیں اب تک چھپ کر آچکی ہیں اُن کی تفصیل یہ ہے:

۱۔ کاشُر سرگم ۲۔ دیوانِ غنی ۳۔ کشمیری زبان اور شاعری حصہ سوم

۴۔ سون ادب (۶۰-۱۹۶۳ء) ۵۔ ہمارا ادب (۶۰-۱۹۶۴ء)

۶۔ محمود گامی ۷۔ صوفی شاعر ۸۔ ولی اللہ متو

۹۔ وطن چھے ناد لایان ۱۰۔ وطن کی پکار

اس کے علاوہ ریاست کی مختلف زبانوں میں بہت سے مصنفین کی کتابیں اکادمی کی قلمی معاونت کے ساتھ شائع ہوئی ہیں اور یہ سلسلہ وسعت پذیر ہوتا جارہا ہے۔

اکادمی نے اس سال سرینگر اور جموں میں ثقافتی تقاریب منائیں۔ جن میں رقص، موسیقی، ڈراما اور ایسے ہی رنگارنگ تمدنی پروگرام پیش کئے گئے۔ جنہیں کافی مقبولیت اور سراہنا حاصل ہوئی۔

اکادمی نے سرینگر اور جموں میں نونہال اور پختہ مشق فن کاروں کی تصویروں کی نمائشیں منعقد کیں اور بہترین تصاویر کو انعامات دئے گئے۔ اس کے علاوہ ان نمائشوں میں مختلف فن کاروں کی پسندیدہ تصویروں کو اکادمی نے خرید لیا۔ (بقیہ بر صفحہ ۵۷)

(ڈاکٹر) رضی الدین احمد

عشق اپنے اشعار کی روشنی میں

شیخ غلام محی الدین عشق اُردو کے اُن شعرا میں سے ہیں جن کا ذکر اُردو کے اکثر محققین نے بہ حیثیت شاعر کے کم اور بہ حیثیت ایک تذکرہ نگار کے زیادہ کیا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کا مشہور تذکرہ "طبقاتِ سخن" جو ابھی تک غیر مطبوعہ ہے، ان کی تحقیقی کاوش ہے۔ یہی ان کی شہرت کا باعث ہوا۔ لیکن شہرتِ تحقیق میں ان کی شانِ تخلیق دب گئی۔ اُردو کے جن تذکروں میں ان کے شعر دئے گئے ہیں ان کی تعداد دس پندرہ سے متجاوز نہیں ہے۔ ان شعروں کی روشنی میں ان پر بہ حیثیتِ شاعر کے کیا حکم لگایا جاسکتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نامور تذکرہ نگاروں نے مثلاً خوب چند ذکا، مصطفےٰ خاں شیفتہ، قدرت اللہ قاسم، حکیم قطب الدین باطن، ڈاکٹر اشپرانگر، گارساں دتاسی، کریم الدین اور عبد الغفور نساخ نے ان کا ترجمہ دیا ہے۔ مگر اشعار کی تعداد اسی قدر ہے۔ شیفتہ نے ان کے صاحبِ دیوان ہونے کی شہادت دی ہے۔ دتاسی نے لکھا ہے کہ "ان کا کلام فارسی ہی میں نہیں بلکہ عربی میں بھی ہے۔ دتاسی نے اس کی بھی صراحت کی ہے کہ فارسی میں عشق کے دو دیوان ہیں۔ پہلے دیوان میں مُبتلا تخلص ہے اور دوسرے میں عشق۔" (صفحہ ۸۸ خطباتِ گارساں دتاسی)

زیر نظر مخطوطہ "قصۂ لیلےٰ مجنوں" لیں۔ اُنھوں نے اپنی متعدد غزلیں اور بہت سے شعر نقل کئے ہیں بعض میں ان کا تخلص مُبتلا ہے اور بعض میں عشق۔ ان اشعار کی وجہ سے بھی اُردو کا یہ مخطوطہ قابلِ ذکر ہے۔ اس مخطوطے میں عشق کی ایسی لکھی غزلیں بھی ہیں جن میں ان کا تخلص مُبتلا ہے اور ایسی بھی، جن میں ان کا تخلص عشق ہے۔ ہم ان تمام غزلوں پر اپنے دوسرے مقالے میں روشنی ڈالیں گے، سرِدست ان کے وہ اشعار دئے جاتے ہیں جو متفرق ہیں۔ ان میں بھی بعض میں ان کے تخلص کی صراحت موجود ہے جو عشق ہی کے ہیں۔ لیکن دوسرے اشعار، جن میں ان کے تخلص کی صراحت نہیں ہے

ان اشعار کے بارے میں وثوق سے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ یہ عشق ہی کے ہیں۔ اگرچہ عشق نے اپنی اس تالیف میں دعویٰ کیا ہے کہ "اس شاہدِ سادہ رُو کو زیورِ نظم کا ہر داستان میں اپنی ہی ساخت سے پہنایا۔" اس اندرونی شہادت کی بنا پر یہ قیاس کرنا چنداں دشوار نہیں ہے کہ یہ تمام اشعار عشق ہی کے مرہونِ کلام ہیں۔

عشق نے اپنے اس مخطوطے میں اپنا نام غلام محی الدین اور تخلص عشق اور مُبتلا دیا ہے۔ یہ مخطوطہ بارہ سَو اکتیس ہجری (۱۲۳۱ھ) میں مرتّب ہوا۔ ان کے صاحبزادے شیخ شرف الدین مسرور نے مخطوطے کے آخر میں جو قطعاتِ تاریخ دئے ہیں اُن میں سے ایک سے ۱۲۳۱ھ اور دوسرے سے ۱۸۱۶ء نکلتے ہیں۔

عشق نے ہاتفی ہراتی کی فارسی مثنوی "لیلیٰ مجنون" کو سامنے رکھ کر اس کا موضوع اور مواد اُردو نثر میں منتقل کیا ہے اور جگہ جگہ اپنے اشعار کھپائے ہیں۔ مکمل غزلوں کو نظر انداز کر دیا جائے۔ تب بھی ان متفرق اشعار کی تعداد اچھی خاصی ہے اور ان سے بھی ان کی قدرتِ کلام اور قوتِ کمال کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کے آخر اور اُنیسویں صدی کے آغاز میں اُردو شاعری کی عام روایتوں کی پابندی کی گئی ہے۔ چنانچہ حکایت کا آغاز حمد کے ان اشعار سے کیا گیا ہے:

ع بسم اللہ الرحمٰن الرحیم — پھر چمنِ عشق میں چل اے نسیم

اس کے بعد نثر کے چند جملوں میں اُس ذاتِ مطلق کا بیان ہے جس نے لیلےٰ کے حُسن کی شمع اور قیس کا سینہ اپنی محبّت کے داغ سے روشن کیا۔ اشعار مندرجہ ذیل ہیں:

اوّل و آخر ہے سب اوس کا ظہور — حکمت و حکم اوسکے میں ہے کب قصور
شرک سے وُہ ذات ہے از بس برّی — آپ ہی آپ اوس نے خدائی کری
چوں و چرا اس جگہ حیران ہے — اوس کی ہر اک روز نئی شان ہے
چشمِ جہت بیں کو نہ آوے نگاہ — دُور ہے امکاں سے بہت اس کا راہ
نقش طراز ازل و ہم ابد — اوّل و آخر بصفاتِ احد

عشق کے خاندان کو نعتیہ شاعری سے موروثی دلچسپی تھی۔ شاہ نعمی سے لے کر حافظ محمد حسین ضیا تک سب نے نہ صرف نعتیہ شاعری کی ہے بلکہ نعتیہ دوادین اپنی یادگار چھوڑے ہیں۔ عشق کے نعتیہ اشعار کا رنگ یہ ہے:

معرفت اپنی سے وہ آگاہ ہے — خاتم انگشت یدُ اللہ ہے!

ختمِ نبوّت کا وہ ساماں ہوا اوّلِ ماخلق کا بُرہان ہوا
نے حدِ ناسوت کا وارث فقط صفحۂ لاہوت کا بھی اہلِ خط
گرچہ عرب کا ہے وہ صاحب سریر ساتوں ولایت ہوتیں فرماں پذیر
اُمّتِ عاصی کی نہ ہو گر پناہ عشقؔ سے کب ہو سکے عُذرِ گناہ

اس مخطوطے میں مصنّف نے اس کی صراحت کی ہے کہ یہ تصنیف ۱۲۳۱ھ میں مرتب ہوئی۔
[تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو راقم الحروف کا مقالہ "مُبتلا کا ایک مخطوطہ" مطبوعہ "نوائے ادب" اکتوبر ۱۹۶۳ء]

اللہ اور رسول اللہ ص کے بعد اس عہد کی روایت کے بعد مطابق ظلّ اللہ کی ذات زمین پر سب سے زیادہ برکت کی کان تھی۔ عشقؔ نے بھی اپنی تصنیف کی سیر سب سے پہلے صاحبِ عالم کو کرائی۔ اور ان ہی کی بارگاہ میں اسے پیش کیا۔ لکھتے ہیں :

داستانِ و فا بنامۂ عشق اس طرح سے اُسکو اب تو خامۂ عشق
کہ پڑھے جس گھڑی تیری یہ رقم وہ خداوند صاحبِ عالم
چشمِ انصاف سے نگاہ کرے اس گدا پر کرم وُہ شاہ کرے

اس کے بعد اپنی داستان کو شکوۂ بخت سے بھر دیا ہے۔ غالبًا یہ اشعار محض روائتی نہیں بلکہ مصنّف کے حسبِ حال ہیں :-

میں ہوں اور یاں ہے کُنجِ گُمنامی خاکساری و داغِ ناکامی
شامِ غربت میں ہوں میں صُبح کی رشک سُرمہ آلودِ چشم کا سا اشک
بزمِ دولت سے یہ فقیر ہے آہ بے نصیبی کے ساتھ دُود لے داہ
شامِ مہجوری اور صُبحِ وصال میں نے سمجھے ہیں ایک سے فی الحال
یا الٰہی جناب حشمت و جاہ حال میرے سے کاش ہو آگاہ
دستِ قُدرت نے گو یہ عنصرِ خاک منّتِ غیر سے رکھا ہے پاک
آرزُو ہے کہ اس کہانی کو قربِ محفل ہو شاد خوانی کو
حال میرا فسانہ خوانی تھا قیس و لیلیٰ کی کل کہانی تھا
آج نُسخہ میرا ہے دست آویز خامۂ بے خودی کا رنگ آمیز
سیر سے اس کی خادمانِ حضور ہوتیں پڑھ پڑھ کے شاد اور مسرور

آتشِ عشق یہاں فروزاں ہے — داغِ مجنوں چراغِ سوزاں ہے
اس جگہ آتی ایک مثل مجھے یاد — دلِ پرواز جس کو سُن کے ہو شاد
رشتہ جان ہے شمع کو کا فور — اوسکی گرمی ہو کب یہ اس سے دُور
عشق بازی کا جس جگہ ہے گُل — سینکڑوں نالہ لاکھوں ہیں بلبُل
واہ رے عشق میری تنہائی — کس طرح سے تُجھے ہے خوش آئی

اس کے بعد عشق نے اپنی شادی اور اس کے موضوع پر روشنی ڈالی ہے۔ یہ اشعار شاعرانہ تعلّیوں سے خالی نہیں کہے جاسکتے ــــ

نہ فقط یہاں سُخن کی رنگت ہے — عاشقی کے چمن کی رنگت ہے
دلِ گدازی کو زور مزرع ہے — شعلہ یہاں گُل ہے داغ بوٹا ہے
اہلِ تحقیق ہوئے گر کوئی یار — اوس کی فہمید کو ہے یہ گفتار
کیا عبارت ہے اسکی کیا مضمون — اس میں کیا کیا ہوا ہے رازِ درون
کس کو لیلےٰ کہوں کسے مجنوں — عشق اور حسن کا ہے سب افسوں
آفتابِ حقیقتِ اسرار — چمک آیا تھا دونوں پر اے یار
سالِ تاریخ دل کی شورش کا — اس طرح پھر میرے قلم نے لکھا
دو نہی بارگاہ کی یہ رقم — ہوئے منظور صاحب عالم — ۱۲۳۱ھ

اس عرضِ مدعا کے بعد مصنّف نے پوری پوری غزلوں کے علاوہ بھی متفرق اشعار جگہ جگہ دئے ہیں جو درج ذیل ہیں :-

کبھی تسبیح کا تار اور کبھی زنّار کو سمجھا — بہت سے پیچ پائے پر نہ زُلفِ یار کو سمجھا

فلک نے او بٹھا مجھ کو مارا زمین پر — نہیں کوئی باقی سہارا زمین پر

رہے تھا عالم تصویر ساہاتھوں پر چپ کا — ادھر چپ کا تھا وُہ ادھر ہم نشین اوس کا ادھر چپ کا
جو رمزِ عاشقی سمجھا سو فوراً ہو گیا گونگا — سلامت کوئی اس کوچے سے نکلا ہے مگر چپ کا

وہ نیند سے اوٹھ صبح کو جب بام پہ آیا	خورشید یہ پڑھتا ہوا مشرق سے بر آیا

بر گردِ رُخ ہم چوں حبش زُلف آسا	سُبحان قدیرٗ، جعل اللیل لِباسًا

اور تو ہم پہ کیا ہے کچھ اب جو شُمار کیجے	ایک فقط یہ جان ہے اس پہ نثار کیجئے
چلیئے چمن کی سیر کو رنگ ہے آج باغ میں	پلکے حنا کے اس گھڑی رشکِ بہار کیجئے

خمسہ: فدوی ہوں جان و دِل سے تمہاری جناب کا۔ آگاہ خوب سا ہوں محبّت کی داب کا
لختِ جگر مرے میں مزا ہے کباب کا
گر حکم ہو تو آوں لے شیشہ شراب کا۔ راضی ہو طبع اوس کی نمٹا مٹ سے آپ کی

اپنی بگڑی پہ وہ کرتا تھا یہ ہر دم رونا	ہو کہ میرا بھی کسی شکل سے اب کم رونا
اوسپہ گزرے تھا شب روز جو اوس وقت میں آہ	رشک دیکھے تھا خبر اور تھا محروم رونا

انداز کچھ نہ پُوچھیئے اوس دِل کی آہ کا	دامن ہے جس کے ہات کسی کی نگاہ کا
بدنامیوں سے عشق کے ڈرتے نہیں ذرا	عشاق کو مزا ہے فقط جی کی چاہ کا

کیا تبسم کا مزا ہے لبِ جانان کے بیچ	کیا بھرا ہے شور نمک ہے یہ نمکدان کے بیچ
بھر رہی ہے کسی خوش چشم کی وحشت دِل میں	رم رہا ہے کوئی آہو سا بیاباں کے بیچ

کیا کیا اسے دِکھلاوے محبّت کے تماشے	تم دیکھیو اللہ کی قدرت کے تماشے
نقشِ قدم کو چہرۂ دِلدار کے ہو چشم	دیکھے گا کھڑا عالمِ حیرت کے تماشے

رُباعی: سر جب سے چڑھا عشق کا سایا اون کو
کچھ اپنے سوا نظر نہ آیا اون کو
دِل کو تھا بھبوت رات کو تھی دھونی
اس دیو نے بے پری ستایا اون کو

ے بیت مہمل لکھتا تھا وہ صفحہ پہ سر تا پا غلط
ہوں غلط (ہا) نجی غلط دم لے غلط رہ جا غلط

[مصرع ثانی میں " ہا " کرم خوردہ ہے۔ ممکن ہے اس کی بجائے کوئی اور لفظ ہو۔ دم لے اور رہ جا صاف ہے۔ اگرچہ مفہوم جملے اور لہجا کا بھی ہے]

ے وصل کی تقریب میں ہو جاتیں شاید غلطیں
بندہ پرور اس قدر مت کیجیے چرچا غلط

سرِ لوح نسخہ بے خودی مجھے درسِ عشق نے اب کیا
کہ زمین جزوِ جزو بدن سبھی اسی سلسلے میں ذہب کیا

کیوں نہ ہوئے آتش داغ محبّت خانہ سوز
خرمنِ ہستی کو ہے یہ برق خاطف دانہ سوز
آسماں کو بھی جلا کر مُثتِ خاکستر کرے
آتش دِل کا جو بھڑکے سبب رُخِ جانانہ سوز

اوڑھے ہے چاندنی سے رنگ رُو جس ناز فرما کا
قیامت ہے بدن ہو دُھوپ میں اس ماہ سیما کا

یار سے پُوچھا کہ مجھے لوگ یہ کیا کہتے ہیں
رو دیا اس نے اور اتنا ہی کہا کہتے ہیں
قبلہ و کعبہ خداوند و ملاذ و مُشفق
سارے جھُوٹے ہیں جو کچھ تم سے یہ آ کہتے ہیں

بند : مت نالۂ دِل مُرغِ خوش الحان کی طرف چل
مت ابرِ مژہ سیلِ بہاراں کی طرف چل

مت داغِ جگر منتِ درماں کی طرف چل - مت سوُ، پہ ڈھل اور نہ غلماں کی طرف چل
اپنے ہی کبھی کلبۂ حزاں کی طرف چل

آہ و نالہ سے مِرے چرخِ بریں کانپ اُٹھا
مردا جو سودے تھا سو زیرِ زمیں کانپ اُٹھا
آہ وہ زُلف بھی افعی سے نہیں ہرگز کم
جس کے دھوکے میں ہر اِک خاک نشیمن کانپ اُٹھا

چھُٹا دیر اور حرم مجھ سے دِل آگاہ کے صدقے
باعجازِ محبّت اُس کلام اللہ کے صدقے
فقیروں کی صدا جس نے سُنی اور خیر کی اوس نے
تو بے شک اوس کا ہووے گا بھلا کچھ شاہ کے صدقے

نہ کوہ سے نہ زمیں سے نہ آسمان سے اوٹھا
یہ بارِ عشق تو مجھ سے ہی ناتواں سے اوٹھا
اب اس کی خاک بھی اوڑنے سے اس طرف کے رہی
بری گھڑی یہ قدم کوئی دِل رُخاں سے اوٹھا
یہ آرزو ہے کہ پوچھے وُہ درد کو میرے
رکھے ایک ہاتھ اور اتنا کہے کہاں سے اوٹھا

دردِ دِل کو بیاں نہیں ہوتا غیر آہ و فغاں نہیں ہوتا!
آہ کیا کیجئے کہ داغ جگر فصلِ گُل سے نہاں نہیں ہوتا

زُلف کی مار سے کیونکر دلِ غم ناک بچے اُڑتی ناگن جسے کاٹے سو وُہ کیا خاک بچے

ایک عالم کو کیا عشق نے صفا صفا ! تری تلوار سے ہے کون جو سفّاک بچے !

یاں شیشۂ دل میں ہے بھرا رنگِ خرابات یاں طرفہ چمن ساز ہے آہنگِ خرابات
ساقی تیرے نیرنگ سے کیا بوقلموں ہائے میرے سر و سینہ پہ ہوا سنگ خرابات

داغ فرقت کا مرے سینہ میں بس جھمکا رہا یہ ستارا رات اور دن اس جگہ چمکا رہا
گور پہ میری سدا پھولیں گے صوہندی کے جھاڑ مر گئے پہ گر تصوّر تیرے مقدم کا رہا

نہ پھیرے اپنی گردن جو بزرگوں کی نصیحت سے
خدا محفوظ رکھتا ہے اسے ساری فضیحت سے

پیارے یہ خوب رُو سب مطلب کے آشنا ہیں ان سے نہ ملئے ہرگز آخر کو بے وفا ہیں
اِک چشم سرمگیں کو دیکھا تھا کل تجھی سے شمشاد اس چمن کے سب آہ بے صدا ہیں

یہاں بھی خویش و اقارب میں ہیں جمیلہ سے سنید کرلے کسی کو تو اسی قبیلہ سے
ہزاروں حور ہیں اور سینکڑوں پری رو ئیں دِل اپنا باندھ لو ان میں کسی شکیلہ سے

نہ ملا تُو غیر کے لب سے لب ارے رے ارے ارے رے ارے
یہ ستم یہ قہر یہ ہے غضب ارے رے ارے ارے رے ارے
جو اودھر ہے گوش سخن شنو تو ادھر فسانے ہیں نو بنو
میں سُناؤں تجھ کو عجب عجب ارے رے ارے ارے رے ارے

زخمِ جگر کو دم بدم نیشِ الم پہ سانس ہے
سینہ پر شگاف میں جنبشِ نالہ پھانس ہے

غنچہ دہان من بیا تنگ دلِ من ببین
بے تو ہنوز زندہ ام سنگ دلِ من ببین

شبِ فرقت سے تن جل کر ہوا ہے طور کا پتلا
کھڑا کب تک رہے آتش میں اس رنجور کا پتلا
نہیں ہے بے سبب شمعِ سحر تیرا یہ غش ہونا
نظر آتا ہے پردے سے تجھے کوئی نور کا پتلا

پڑا سوتا ہے کیا بستر پہ تو غافل ذرا اُٹھ بیٹھ
کئی شب اور سحر آئی چلی بادِ صبا اُٹھ بیٹھ
برنگ صورت دیبا ہوا میں نقش بستر کا
مسیحا لب ترے بیمار سے یکسر چھٹا اُٹھ بیٹھ
پریشانی کا اپنی حال میں کس سے کہوں جا کر
غبارِ دشت ہوں اور مجھکو رہتا ہے سدا اُٹھ بیٹھ

نہ ہو جب گل ہی گلشن میں تو ہے ترکِ ہوس بہتر
خزاں آئے پہ بلبل چار دیوار قفس بہتر
اُڑا وہ دو ہی دن میں یاں سے پیٹی کاٹ کر اپنی
چمن جس کا نشیمن ہو اسے تھی کب چکس بہتر

اسی حسرت میں مر جائے گا اس کا خوار اور خستہ
کہ فرقت میں رہوں یا رب میں کب تک زار اور خستہ
کبھی شورش، کبھی نالہ، کبھی جذبہ، کبھی گریاں
گریباں پارہ، دامن چاک بے دستار اور خستہ

دہرے خار کا تکیہ زیرِ سر اور خار پر بستر
نیا عاشق نیا سودا نیا بیمار اور خستہ

جس خاندان میں زُلف کا ہے سلسلہ تیرا — اُس پیر کا مُرید ہوں میں بھی مرلا تیرا
رنج و ملال درد و الم اپنے ساتھ ہیں — اُترے گا دیکھئے یہ کہاں قافلہ تیرا
تُو دیکھ اس سفال میں کیا کیا کھِلائے گُل — اے گُل نہ کر کمہار کا بے جا گِلا تیرا

درائے ناقہ لیلیٰ کا سُن کر شور کانوں میں — اُٹھی تھی سینکڑوں نالوں کی شورش جانِ مجنوں میں

... ...

ساقیا ہے نہ لئے سُرخ لبوں شیشے میں — بند کی ہے کس نے لال پری شیشے میں
اس پری کا سر و سودا کہیں جاہے دِل سے — لاکھ افسوں سے جو تسخیر کرے شیشے میں

سنِ جنگ جو ہوں مجھ سے کوئی کیا ہو چار چشم — جائے زرہ بدن یہ ہیں میرے ہزار چشم

نہ گُل کی آرزو ہے نہ گلزار کی ہوس — سب ہٹ گئی ہے ایسے گرفتار کی ہوس
جوں شمعِ بزم اس کے تو سر سے لگی ہے آج — طرّے کا مجھ میں چاؤ نہ دستار کی ہوس

یہ تمام اشعار کیف سے خالی نہیں۔ تغزّل کی فضا عشق کے ہاں چاندنی کی طرح چٹکی ہوئی ہے۔ یہ زمانہ غزل کی شہنشاہیت اور غم کے شباب کا زمانہ ہے۔ اس عہد کے ہر شاعر اور ہر عہد کے ہر نوجوان میں جوانی گنگناتی ضرور ہے۔ عشق کے ان اشعار سے ان کے رنگِ تغزّل کا کچھ نہ کچھ اندازہ ہو سکتا ہے۔ کلام کی پختگی اور طبیعت کی پرواز ان کے اشعار سے ظاہر ہے۔ حالی نے غزل گو شعرا کے بارے میں کہا تھا کہ پیتل پکانے والوں سے اچھی دیگ نہیں پکتی۔ عشق کی غزلیں اور نظمیں اس کی مدلّل تردید کرتی ہیں۔ یہ بڑی بات ہے کہ عشق کسی میدان میں بھی

بند نہیں ہے۔ غزل کی تنگنائے سے باہر بھی اُنہوں نے دیکھا ہے اور نظم کی وسیع فضاؤں میں بھی انہوں نے حقائق کی زمین پر قدم جمائے رکھے ہیں۔ سگِ لیلیٰ کا سراپا ملاحظہ ہو:

... ... عقدۂ سررشتہ تن سے بلند

ہاتھ بڑھاتے ہوئے سوئے شکم   پاؤں دباتے ہوئے اور حرص کم

مُنہ سے نکالے ہوئے باہر زبان   کھاتے ہوئے کچھ نہ مگر استخواں

تجھ میں تو اتنے ہیں خواص اور ہُنر   ہے تو سگِ کہف، کا پوتا مگر

ایک پیرِ دانا کے نقش پا اور نفس ہائے گرم کی کیفیت ان اشعار میں پیش کرتے ہیں:

دلق میں ٹُوٹا ہوا مانندِ تار   نقشِ قدم جوں ہو سرِ رہگزار

چرخ کا طاعت کے فرشتہ ہے وہ   ... قاصد کا نوشتہ ہے وہ

نورِ یقیں اسکی جبیں سے عیاں   پردۂ عرفان میں سارا نہاں

غزالِ دادئے طاعت کا ہے رم   کمندِ جذبۂ وحدت کا ہے خم

دوئی کا نقش لوحِ دل سے شستہ   خیابانِ وفا کا سرورستہ

فنا کے تاج کا گوہر تبفرید   رضا کے فرق کا افسر تبجرید

جہانِ وصل مہجوری کا عالم   ملے اور نا ملے ایسا کوئی کم

نہیں درویش وہ ایک چشمِ تر ہے   رمِ شبنم ہے یا شمعِ سحر ہے

مجرد اس جگر جوں ذاتِ باری   دِل فارغ زِ فقر و شہریاری

اس خانقاہ کی فضا سے وہ جس کامیابی سے عہدہ برآ ہوتے ہیں؛ اس قوت اور قدرت سے گھریلو ماحول اور اس کے ڈھول اور ٹھٹول کو اُنہوں نے صفحۂ کاغذ پر منقش کر دیا ہے:

ڈومنیں گاتی تھیں بجاتی تھیں ڈھول   گاتیں تھیں ناچتی تھیں کرتی تھی ٹھٹول

مور و پری کا تھا ایک عالم وہاں   خُوبی و زیبائی کے صد بوستان

بجتے تھے اس گھر میں بہت ناد و چنگ   شور و قیامت کے سے جلوہ کا رنگ

صف بہ صف آراستہ شیرین ادا   ناز و کرشمہ سے ہر اک دلربا

شورِ تبسم سے ہر اک گُل فروش   موجِ تکلّم میں نشہ کا سا جوش

رکھتی تھیں ازبسکہ وہ سب زرق برق — سینکڑوں خورشید کے تھے گھر میں شرق
وہ جو عروس کی کچھ ہوتیں رسوم — ہو رہی تھیں ان کی سب اس گھر میں دھوم
ایک کی پشواز پر گوٹے کی گوٹ — بجلی سی گھر جاتی تھی دامن کی اوٹ
ایک کی گفتار تھی جادو مقال — ایک کی رفتار قیامت کی چال
ایک کی آنکھوں میں نشہ کا خمار — ایک کے ہاتھوں میں حنا کا نگار
ایک کا زیور سے لدّا سارا تن — سادگی سے ایک کا سادا بدن
نکلی تھی کچھ ایک کے یوں لب سے لَے — جام سے جیسے کہ چھلک جائے مَے
الغرض اس گھر میں عجب کچھ تھا شور — باغ میں جوں مست ہو کوکے ہیں مور
سوسن درا بیل چنبیلی تمام — ... ...
آ پہنچ اے ساقی ساغر بکف — سُن کے ذرا بانگِ نے اور صوتِ دف
مارے گی اب اور ہی یاں حرف نَے — اُٹھے گی کچھ نَے سے انوکھی سی لَے
عقل کو سوجھے ہے کہ ہو جا گا ضبط — شورِ جنوں دے گا یہ شادی کا ربط
دیکھ تو کیا کرتا ہے بازی فلک — مارے ہے کس چال پہ ظالم پلک
عشق کا افسوں کرے جس دم اثر — ... ...
لب سے مِرے آگے لگا دے تو جام — اور بھی باقی ہے مجھے یہاں کلام

—— یہ شاعری نہیں گویا مصوّری ہے۔ ہر لفظ شادی کی تصویر ہے۔ ہر تصویر اپنی جگہ ایک مکمل کیفیت ہے۔ ہر کیفیت اتنی کامیاب ہے کہ عشق نے اسے شعری کارنامہ بنا دیا ہے۔ گھریلو زبان میں یہ زور اور زندگی لفظوں کا نہیں، لطافتوں کا مُرقع ہے۔ ان بولوں میں واقعی نشہ نہیں، نشہ کا سا جوش ہے۔ ان کی چال میں قیامت کی رفتار ہے۔ ان کے بدن کی سادگی ہزار سنگار سے بڑھ کر دِل ستاں ہے۔ عشق نے واقعی ان کے لبوں سے لفظوں کو نہیں، لطافتوں کو ادا کرایا ہے۔ لفظوں سے تصویریں بنانا بھی فن ہے، مگر ان تصویروں میں جان ڈالنا فن کے بس کی بات نہیں۔ شاید اسی کا نام لطافت ہے۔ یہ کامیاب سراپا بھی اسی کی مثال ہے:

دستِ قدرت کے بنائے تھے صنم — تازہ جوں صحنِ چمن میں شبنم
کیا لکھوں ان کے سراپا کی میں شان — آفتِ جان قیامت کے نشان
بال سر کے دِل عاشق کا وبال — دِل میں تھا کاسۂ چینی کا بال

مانگ مانگے تھی قرار عشاق ! جس کی چاہت دلِ عاشق پہ شاق
زُلف ان کی تھی فتورِ اسلام گیسوئے حُور تھی یا حلقۂ لام
اور کھجورسے کی وہ چوٹی اب تک چوٹ کرتی تھی دِلوں پر ٹک ٹک
دو دو ابرو تھیں غضب کی شمشیر سامنے جن کے سے ٹل جاوے شیر
انکھڑیاں تیغ پہ ماریں تھی لاف مخمل خواب کالے تیرہ غلاف
واہ کیا چہروں کے اُوپر تھی ناک غنچہ سے بیڑہ جان غم ناک
لعل لب ان کے تھے جوں شہد میں شیر یُوسفِ مصر کو مصری کے شیر
دائرے میں تھا جو نقطہ سا دہاں تنگی دہر کا ہونا درہ ہال
گوہرِ جان سے دنداں خوشتر رشتۂ لولوئے تر سے کہیں تر
آہوئے چشم نے ڈالے تھے اگال لالہ کھا کے جسے کہتے ہیں گال
کہیئے گُل کانوں کو سو کیا امکان تھے لطافت کے جواہر کے سے کان
وہ صراحی سا گلا پھر شانہ مشعلِ طُورُ کا ہم کاشانہ
ان کے بازُو کا ہو کِس سے اوصاف آبرو سیم کی تھیں ساعدیں صاف
تھی کلائی کی نہ وہاں جھکلائی شاخ میں گُل کی پون بہ آئی
دست قدرت سے بنے جن کے ہات ان کے پاؤں نہ لگیں ہم ہیہات
پیٹ رکھی تھی جو وہ رشکِ قمر اُسکی لوح آئینہ تھا یا تھا مرمر
ناف تھی فکرِ سُخنور کو بھنور شوخی چشم پری رو پرور
تھی کمر کچھ نہ باریک عدم ہوس دست مُلک اور آدم
پیڑو نرمی سے تھا رشکِ مَلمل اس کے آگے بے رہ طول اَمل
نیم شگفتہ چنبیلی کی کلی جس کی بُو بادِ صبا نے بھی نہ لی
ساق خوُبی بھری سُبحان اللہ دِل فرشتے کا لٹکے جن کی اولاہ
ان کے زیور کی کروں کیا گفتار سر کے تعویذ میں تھا جان کا تار
تھا دِل شب نیا طلائی جھُومر مُرغ زریں کے سے کھولے ہوئے پر
بالیوں پر تھی قیامت پالی ... ...
ہوگے زنّار کمر کے ہیکل کھوئے کافر نے مُسلمانوں کے کل

وہ گلے میں تھا نہ سونے کا ہار — چمنِ حسن کی تھی تازہ بہار
نورتن بازو پہ کرتے دھک دھک — بانگ تھی قہر کو بانکی سے ادھک
جو ترتیں سونے کی ان کی جھنکار — دل کو لوٹیں تھیں نرالی للکار

... ...

کڑے توڑے کے کِھلوں یا پازیب — ان کے پاؤں میں سراپا کے زیب
کفش پاتھوں کے گھوں کیا اے یار — تھے ستاروں سے وہ ثابت سیار

عشق نے اپنے ان اشعار سے اس مخطوطہ کو ایک آئینہ خانہ بنا دیا ہے۔ زندگی کی رنگا رنگی اور انسانی جذبات کے تنوع کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ ایک منظر کی سیر اس طرح کراتے ہیں :۔

شانہ پھیرے تھا زلف میں سنبل — غازہ مُنہ پر ملے تھا شاہد گل
نسریں بہروپ کا دکھائے تھی سانگ — موتیوں سے بھرے تھی شبنم مانگ
موجہ رنگ گل سے لے کر آب — لب جو تھا ایک اُنگر سیراب
دستِ گلچیں تھا اس جگہ گستاخ — پھلجھڑی کی سی شکل ہر ایک شاخ
لعل کا جیغہ سر پہ دھر مخمل — اُڑے تھا صحن بوستاں میں پَل
لیکے مشعل کو ہاتھ میں کو کن — مُنہ دکھائے تھا شمع سا روشن
گل صد برگ سے کرے تھا باغ — صد فتیلوں کا روشن ایک چراغ
جعفری زر بھرے تھی دامن میں — اشرفی زرد ہوتی گلشن میں
خندتوں کے لئے گل اورنگ — دستہ باندھے تھا ہر طرح کا رنگ
قمریں بھول جاتیں تھیں اپنا محل — بلبلیں عشق کی پڑھیں تھی غزل

ہلکے ونگ کے ساتھ ساتھ ان کے ہاں کہیں کہیں ایسے نمونے بھی ملتے ہیں جنھیں تیز اور تند لہجہ سے طبعی مناسبت ہے اور مُنہ پر آئی بات وہ کہے بغیر نہیں رہتے :۔

... ...

کام کی کاملہ واہ واہ ہے — سینکڑوں جس پہ ہوئیں رتواہے

تُو کھول چشمِ حقیقت کو خوب دزشت سے ٹوٹ
ادھر کو ٹوٹ کے آ کعبہ و کنشت سے ٹوٹ
میاں یہ زال بھی دُنیا کی سخت قحبہ ہے
وہی ہے مرد جو جاتا ہے اس پلشٹ سے ٹوٹ

اسی طرح بزم کے ساتھ ساتھ رزم کا سماں بھی انھوں نے اتنی ہی کامیابی سے دِکھایا ہے:-

ہر چند کہ ہجر ہم سے رکھتا تھا جنگ — آیا پر وصل سے بھی جی اپنا تنگ
آنکھیں تری آنکھوں سے ہوں کسی طرح دوچار — چلتے ہیں یاں صلح میں بھی تیر و تفنگ

کرے تھا سو بڑھ بڑھ کے جس سمت وار — وہیں ایک کے دو تھے اور دو کے چار
جو چل جائے تھا تیر اوس کا ادھر — تو جھڑ جاتیں تھے طائرِ جان کے پر
چھپی دو طرف کی مدارا وہاں — عداوت ہوئی آشکارا وہاں
ہوا پر چڑھا تھا لہو کا وہ میغ — کہ تھی واں جہاں سوز سے برق تیغ
شکست آئی جب عامری کی طرف — ہزیمت پہ کھولا غنیمت نے کف
کری قوم لیلیٰ نے واں سے گریز — تھی اس کے ہاتھوں کی بھی تیغ تیز
ہوئے ناز پرور وہ اس کے اسیر — لے آیا نوفل کئی دستگیر

جذبات نگاری اور مناظر رزم و بزم کے ساتھ ساتھ انھوں نے مناظرِ فطرت کی بھی مصوّری کی ہے۔ اور ہندوستان کے موسموں کو بڑی کامیابی کے ساتھ دِکھایا ہے۔ خصوصاً شمالی ہند کے موسم سرما کا یہ حال حقیقت نگاری کا نمونہ ہے:

بُتوں کی جو تھی سرد مہری تمام! — کری آ کے سرمانے واں صرف عام
برودت سے ازبس ہوا تھا خراب — کنوارا تھا تن کا سرائے حُباب
ہوئے منجمد بسکہ اجزائے آب — کرے تھا رکھ آنکھوں پہ عینک حُباب
ہوا زُلفِ خوباں میں لائی خلل — گرے کھا کے رعشہ گردنے سر کے بل
لب جو پہ پالا بندھا اس نمط — کہ سوکا ہو جیدول کا جس طرح خط

ہوا سے ہر اک گُل قباپوش تھا
ہر اک غنچہ زانو دو آغوش تھا

شرر واں جو منقل سے کھینچے تھا سر
بندھے تھا گرہ ہو کے آب گوہر

ہوا کا زبس واں کے پھولا خمیر
ہوا کرہ آتشِ زِ سریر

زبس اس کو سردی نے پکڑا تھا آہ
نظر آئے تھا قرص کا نُورِ ماہ

یہاں تک تو سردی نے مارا تھا جوش
کہ انسان و حیوان تھے پشمینہ پوش

اوسے اس ہوا کی جو سُوجھی تھی چال
خلد کو لکھا فلسفی نے محال

کہ کدھر ہے تو اے ساقی مہر خُو
کہ پُر ہے ترا جام اور وہ سبُو

ذرا آتش غم دہک جا شتاب
دِل اپنا بھی کانپا ہے جُوں موج آب

وہ مے دے کہ جس کا ہو گہرا سا رنگ
اُٹھیں ایک ہی گھونٹ میں صو ترنگ

ترے ہاتھ میں جب بلوریں ہو جام
نظر دوسرا آئے ماہِ تمام

موسم کی اس تصویر میں عشق نے جن جزئیات کو نمایاں کیا ہے، وہ اپنی کیفیات سمیت اس مرقع میں کھپ گئی ہیں۔ ایک لعل کی یہ تصویر ملاحظہ ہو:-

برنگ برگ گُل سُرخ اور مصفّا
بہ شانِ لالہ حمرا اور مجلّا

نہ وہ محتاج مصنوعات حکاک
نہ وہ درکار مطرومات سکاک

دو جانب چار کھونٹوں سے مقطع
مُصفا اور مجلّا اور مسجع

بدخشاں کا اسے کہیئے جگر بند
دِل خورشید سے رکھتا تھا پیوند

اندھیری رات کا روشن ستارہ
اُٹھا تھا آتشِ دِل سے شرارا

چراغِ شام مہجوری کے گھر کا
بھرا لوہو میں قطرہ چشمِ تر کا

لہُو پانی میں تر جو دانۂ نار
لبِ معشوق سے تازہ جلا کار

جب اس کے ہاتھ آیا لعل ایسا
وہ یہ سمجھا کہ اب مجھکو کمی کیا

ان مسلسل نظموں کے علاوہ چند متفرق اشعار بھی اس گلدستہ میں ایسے ملتے ہیں جن سے شاعر کی قدرتِ زبان و بیان کا اندازہ بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ عشق نے اردو کے علاوہ فارسی اور عربی اشعار بھی دئے ہیں :-

ے جیتے جی ہجر سے روتا ہوں روتا ہوں میں تیرے اسے یار
خوابِ راحت مجھے ہر شب ہے بہت ہی دشوار
بعدِ مردن زِ جفائے تُو اگر یاد کنم از کفن دست بروی آرم و فریاد کنم

اہا رے غم کے کھا کھا بن گیا ہے سارا تن کاغذ کیا پیارے تری فرقت نے میرا پیرہن کاغذ
لکھا ہے بسکہ میں رو رو کے خط اسے گلبدن تجھکو لہو میں اس قدر تر ہے کہ ہے رشک چمن کاغذ

جو مجھ پہ گذرے ہے سو کچھ کہی نہیں جاتی نہ بھائی چاہ بری ہے سہی نہیں جاتی
زبان پہ آوے ہے آخر کو مار دیا چھوڑو جو دل کی بات ہے دل میں رہی نہیں جاتی

نہ تنہا میں ہی اس رستے کو چل کر تنگ آیا تھا محبّت کی گلی نے ایک عالم کو بھلایا تھا
فلک کیا چیز ہے پہلے ہی یہ تو تھر تھرایا تھا ہمارا دل ہے جس میں اس طرح سے وہ سمایا تھا

چشم میں دن رات ہے پانی بھرا آگ نے غم کی دیا سینہ جلا
آہ من العشق و حالاتہٖ یحرق قلبی بحراراتہٖ

بگڑنا اس قدر ہم سے نہ بہتر ہے یہاں چپ رہ
مبادا اور کچھ افشا ہو حالِ رازِ نہاں چپ رہ
ابھی جھپکی ہے اپنی آنکھ سُن کچھ قیس کا قصّہ
ہوئی آمدِ سحر کی ٹک تو اے افسانہ خواں چپ رہ
جو سمجھا سوئے سمجھا اور سمجھ کر ہو گیا گونگا
نہ پُوچھ اس بے نشان کا مجھ سے اب تو کچھ نشاں چپ رہ

ہجر کا سخت ہے آسیب دگر نہ لکھ لکھ میں وہ مکتوب جلاتا کہ پلیتے ہوئے
شرح فرقت کہ جو دیتا نہیں تو اے ناقہ سوار آہ و نالہ کے مرے لاکھ شلیتے ہوئے

کہا لیلیٰ نے قیس سے دشت میں ہوں میرے شیفتہ صبر کی جا ہے یہاں
اگر اس جگہ کی ہو خاک بھی تو قسم تجھے یہ خدا ہے یہاں

بس ازیں چہ تفکّر شام و سحر بتوکّل اگر تو قدم زدہ

... ...

کھڑا پوچھے ہے کیا اے بے خبر دستِ رہائی کا
تجھے تو اپنے پاؤں سے بہ زنداں آپ آنا تھا
نہ ہوتا عرصۂ امکان اتنا تنگ اپنے پر
بیابانِ عدم کو روزِ اوّل ناپ آنا تھا

ان ہی متفرق اشعار میں ایک عربی کا قطعہ بھی ہے جس پر لکھا ہے کہ یہ قطعہ اپنی تصنیف سے پڑھا۔

العین بشدۃ البکا مجروحٌ والجسم بباب حبکم مطروحٌ
والقلب بسیف ھجرکم مذبوحٌ یا قوم علی الغریب نوحٌ نوحٌ

ان اشعار سے عشق کی زبان و بیان پر قدرت کا اندازہ آسانی سے کیا جا سکتا ہے۔
ان متفرق اشعار سے محض یہی پتہ نہیں چلتا کہ یہ ایک پختہ مشق استاد تھے اور کامل فنّ غزل گو، بلکہ بعض اشعار میں عشق و محبّت کی کیفیت ایسی شگفتہ اور شستہ ہے، جیسے بادِ سحر گاہی میں نم۔ یہ نمی فنّی قدرت اور ادبی قابلیت کے علاوہ اُس قلبی حرارت کی رہینِ منّت ہے جو شعر کو سحر بنا ڈالتی ہے۔ یہی نمی الفاظ کی بے حس مٹی میں خلوص اور خون بن کر جان ڈال دیتی ہے۔ اس قصّے میں عشق نے نظم اور نثر دونوں میں منظر نگاری کے جو مرقعے پیش کئے ہیں اُن کو سامنے رکھتے ہوئے بلا مبالغہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ عشق کو خصوصیت سے اس صنفِ سخن پر ماہرانہ قدرت اور فن کارانہ مہارت حاصل تھی۔ اس سے قبل ان کی منظر نگاری کے جو مرقعے پیش کئے گئے ہیں وہ نہ صرف پُر لطف اور جان دار

ہیں بلکہ سدا بہار بھی ہیں۔ ان کا رنگ و روغن فطرت کے نظم و ندرت کا راز اور اس کا رہینِ منت ہے۔ نظم اور نثر دونوں اصناف میں عشقؔ نے فطرت سے اس طرح اخذ و اکتساب کیا ہے کہ فطرت کی عظمت ان کی شاعری کے آغوش میں آتی ہے۔ اور شاعر نے مناظرِ فطرت کو حسین دنیا اور جذباتِ انسانی سے اس طرح گھلا مِلا دیا ہے جس طرح پھول میں رنگ و بو گھل مل کر اپنی دوئی کو نباہ دیتے ہیں۔

مندرجہ بالا اشعار میں شادی کی تیاری کے موقع پر دُلہن کے گھر کا نقشہ جن الفاظ میں پیش کیا گیا ہے یہ دراصل جذباتِ انسانی کی ایک کامیاب فلم کی مثال ہے۔ یہ پورا منظر فطرتِ انسانی کا بیان نہیں بلکہ متحرک باغ ہے۔ خصوصاً عشقؔ کا یہ شعر ان کی بے پناہ فنی قدرت اور فطری قابلیت کا شاہکار ہے ؎

نکلے تھی کچھ ایک کے یوں لب سے لَے
جام سے جیسے کہ چھلک جائے مَے!

ان کیفیات کو عشقؔ نے اس قدر قدرتی رنگ میں پیش کیا ہے کہ نقل کا کرشمہ اصل کا کمال بن گیا ہے۔ موسم کی جس کیفیت کو اشعار میں پیش کیا ہے وہی کیفیت نثر میں بھی بیان کرنی چاہی ہے۔ مثلاً ——— "موسم تھا سردی کا، فلک کی یخ باری نے زمین پر آئینہ کاری پیدا کر لی اور آفتاب نے صبح سے شام تک اپنے منقل میں آتش بھری۔ گلزار اور اشجار سب پت جھڑ ہونے لگے۔ اور آبِ سرد سے گرمی مزاجوں کی دھونے لگے۔ آگ اس موسم میں کام پانی کا کر کے جان کے جہاں کو زندگانی دیتی تھی اور مرغِ آبی کو کباب ہونے کے واسطے بہت سی شادمانی ——" (قلمی نسخہ صفحہ ۹۵)

نثر میں اصل موسم کی کیفیت کیمرے کی مصوری کی مثال ہے۔ لیکن اشعار میں بھی مصوری متحرک ہو گئی ہے۔ اردو شاعری میں عشقؔ کا یہ ایک مصرع بھی اپنی مثال آپ ہے۔

؎ شاخ میں گُل کی پوّن پر آئی

یہاں فطرت صرف گویا نہیں ہے بلکہ عشقؔ نے اسے فن میں گدگدایا ہے۔

نثر میں بھی عشقؔ نے جذبات نگاری کی بعض ایسی تصویریں بنائی ہیں جو اپنے سحر میں شعر سے پہلو مارتی ہیں۔ نثر میں ایسی با اثر فضا کا پیدا کرنا مصنف کی جذبات نگاری پر قدرت اور قابلیت کی دلیل ہے۔ مثلاً لیلیٰ کی موت کا یہ مرقع جن مختصر لفظوں میں پیش کیا

ہے۔ ان میں سے ہر لفظ کا اثر شعر کے سحر سے کم نہیں ہر لفظ موت کے کانٹے کی طرح انسان کے لطیف اور لذّت پسند احساسات میں ایک خلش چھوڑ جاتا ہے۔ لیکن اس خلش میں خلوص کی آمیزش سے جس وفا کی آنچ ملتی ہے وہ نثر کو شعر کے سحر کا نمونہ بنا دیتی ہے۔ لیلیٰ کا کردار اس کے عزم کی عظمت اور پاکی کی استقامت ان جملوں میں بھرپور ہے — " اب دُعا کر کہ میرے یار غم گسار کے ساتھ میرا حشر ہووے۔ اور وہ اسیر دل گیر ایک بستر پر میرے ساتھ سووے۔ وہ چشم چراغ عشق باز دل کا اور وہ شمع محفل جل گداز دل کا ہے۔ میرے مرنے کے بعد اسے خبر کیجیو کہ لیلیٰ کا دامن سب طرح کی آلودگی سے ۔رہا ہے پاک۔ وہ عصمت کے شمع اور تو جنوں کے چمن کا تھا خس اور خاشاک۔ اوس کے مزار کا چراغ تیرے سینے کا ہوگا داغ۔ اور اوس کی گور کا سنگ تیرے اندوہ سے پکڑے گا گیٔ رنگ۔ مزار کا لوح اوس کو مت جانیو، تیرے غم کے کوہ کا ٹکڑا ہے یادگار۔ " (قلمی نسخہ۔ صفحہ ۱۰۷)

مندرجہ بالا تمام اقتباسات اور اشعار کی نقل میں اصل کی پابندی کی گئی ہے۔ کاتب نے سَو کو اکثر جگہ (ص سے) صَو لکھا ہے۔ اس کو (و سے) اوس لکھا ہے۔ اسی طرح آئے کو (و سے) آوے لکھا ہے۔ مجھے میں ج کو مشدّد استعمال کیا ہے، اُٹھنے کو (و سے) اوٹھنا لکھا ہے۔ ہو کی جگہ ہوئے استعمال کیا ہے۔ ہاتھ کو ہات، مجھ کو مجّ اور تجھ کو تجّ لکھا ہے درخت کی بجائے، جھاڑ کا لفظ بھی استعمال کیا ہے۔ کچھ کو بغیر ہائے ہوز کے کچ لکھا ہے۔ یہ الفاظ اردو کے رائج رسم الخط میں اصلاح کی تائید اور تاکید کرتے ہیں۔ ہمارے ہاں لکھنے اور بولنے کا فرق اس عہد میں اس قدر نہ تھا۔ اب پھر اس پر توجّہ دینے کی ضرورت ہے۔ یہ مخطوطہ شعبۂ اُردو شری وینکٹیشورا یونی ورسٹی ترو پتی میں محفوظ ہے ؛

"ٹھانے پر کاش" (بقیہ از صفحہ ۳۲)

لفظ "پرنو" یہاں اصل حالت میں موجود ہے۔

اسی طرح لفظ "پرانا" (یا پرانہ) کو لیجئے۔ اس کی کشمیری صورت "پرون" ہے۔

الغرض ان اصولوں کے تحت کتاب پر کام کرنے کی بے حد ضرورت ہے ؛

کمال احمد صدیقی

دو آتشہ

•

عروج اوروں کو کچھ دن ہے اہرمن کی طرح
فروغ کس کو ہے رندوں کے بانکپن کی طرح
بتوں سے ربط نہیں مجھ کو برہمن کی طرح
ہر ایک سنگ تراشا ہے کوہ کن کی طرح
لہک رہا ہے چمن تیرے پیرہن کی طرح
مہک رہے ہیں شگوفے ترے بدن کی طرح
سوا ہے حسن سے جو کچھ، تراش دیتا ہے
ہمارا تارِ نظر ہے کرالہ پن کی طرح
مرا خیال نہیں ہے تو اور کیا ہو گا
گذر گیا ترے ماتھے سے جو شکن کی طرح
یہ سرزمینِ گل و لالہ سو بھی جاتی ہے
لبادہ برف کا اوڑھے ہوئے کفن کی طرح

•

سوئے میخانہ چلے کچھ سوئے گلزار چلے
سر پھرے ہم سے بھی کچھ تھے جو سوئے دار چلے
کچھ اس انداز سے ہم کوچۂ دلدار چلے
پا بہ زنجیر نہ تھے، پھر بھی گرفتار چلے
آج تو صرف مرے ساتھ مرا سایہ ہے
وہ بھی دن ہو کہ مرے ساتھ مرا یار چلے
محفلِ یار میں کب آئے، یہ کچھ یاد نہیں
اس قدر یاد ہے میخانہ سے ہشیار چلے
آج اڑائے لئے جاتے ہیں ہوا کے جھونکے
ایسے چلتے ہیں کہ جیسے کوئی میخوار چلے
تم کو مستی میں خدائی کے بڑے دعوے تھے
آؤ، کوئی تو مرے ساتھ سوئے دار چلے

اوتار کشن رہبر

"مہانے پرکاش" کشمیری ادب کی سب سے پرانی کتاب

(ایک مطالعہ)

کشمیری ادب کی ابتدا کب ہوئی؟ کشمیری ادب کا سب سے پہلا شاعر کون ہے؟ کشمیری زبان نے باقاعدہ زبان کی صورت کب اختیار کی اور کب اس میں باقاعدہ تصنیف و تالیف کا کام شروع ہوا؟ ——— یہ سب ایسے سوالات ہیں جن کا جواب دینا آسان نہیں۔ بھاشا وگیان یا لسانی علم کے مطابق کشمیری ادب کے ابتدائی نقوش ہمیں اُس زمانہ سے ڈھونڈنے ہوں گے جب پراکرتوں کا زوال ہوا اور مُلک میں مختلف اپ بھرنش زبانیں رائج ہوئیں۔

کشمیری زبان آریائی زبانوں کے پشاچہ یا دردی خاندان سے تعلق رکھتی ہے۔ اس بُنیادی خاندانی لگاؤ کے باوجود کشمیری زبان کا مطالعہ کرتے وقت ہمیں جدید ہند آریائی زبانوں کی ابتدا اور ارتقا کو بھی سامنے رکھنا ہوگا۔ زبانوں کی ابتدا اور ارتقا ایک دلچسپ اور طویل عمل ہے۔ اس مخصوص عمل میں کشمیری زبان دیگر دردی زبانوں کے برعکس بہت جلد اُن تمام حالات و اثرات سے دوچار ہوتی ہے جن میں سے جدید ہند آریائی زبانیں گذر رہی تھیں۔ ماہرینِ لسانیات نے ۵۰۰ ق۔م سے ۱۰۰۰ء تک کا زمانہ پراکرتوں کا زمانہ تسلیم کیا ہے دسویں صدی عیسوی میں پراکرتوں کا زوال ہوا۔ اور ہند میں مختلف اپ بھرنش زبانیں نمودار ہوئیں۔ فی الجملہ کشمیری ادب کے ابتدائی نقوش ہمیں دسویں، گیارہویں صدی عیسوی ہی سے ڈھونڈنے ہوں گے۔ اس بات کی تصدیق اور ذرائع سے بھی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر ریاست کے قدیم عوامی شاعر کھشمیندر اپنی کتاب "نرم مالا" میں لکھتے ہیں۔ "پھر نشے سے پوُر گورو نے اپنا تھوڑا سا کلام دیش بھاشا (مُلکی زبان یا مادری زبان) میں پیش کیا۔" اس مختصر فقرے سے یہ بات روزِ روشن کی طرح واضح ہو جاتی ہے کہ گیارہویں صدی عیسوی میں کشمیری زبان

میں شاعری ہوتی تھی اور ہماری شاعری اس قابل ہوئی تھی کہ مجلسوں میں باذوق حضرات اس فنِ لطیف سے لُطف اندوز ہوتے تھے۔ خیر اصلیت جو بھی ہو، ۱۴۰۰ء کے خاتمے تک ہمیں صرف للّٰہ عارفہ (۱۳۳۵ء سے ۱۴۰۰ء) اور شیخ نورالدین ولی صاحب (۱۳۷۷ء سے ۱۴۳۹ء) جیسے قادر الکلام شعرا کے نام سُننے میں آتے ہیں۔ ان دونوں ناموں سے ہر کوئی کشمیری واقف ہے۔ "مہانے پرکاش" کے مصنّف ستی کنٹھ بھی اسی اوّلین دَور سے تعلق رکھتے ہیں۔ لیکن اس حقیقت کو بہت کم لوگ جانتے ہیں۔ لسانی اور تواریخی اعتبار سے "مہانے پرکاش" کی اہمیت بہت اہم ہے۔ ستی کنٹھ کشمیری ادب کے پہلے شاعر ہیں۔ ان سے پہلے جتنے بھی شاعر گذرے ہیں اُن کا نام اور کلام ہم تک نہیں پہنچا ہے۔

ستی کنٹھ کی زندگی کے بارے میں بہت کم حالات فراہم ہوئے ہیں۔ آپ تیرہویں صدی عیسوی کے شاعر تھے اور آپ کے پیر و مُرشد جے راٹھا نامی کوئی کشمیری بزرگ تھے۔ ان سے قریباً ایک سَو سال بعد للّٰہ عارفہ نے اس جنّتِ ارضی پر جنم لیا۔ سر جارج ابراہیم گریرسن نے ستی کنٹھ کے بارے میں مزید حالات دریافت کرنے کی کافی کوشش کی۔ مگر زیادہ کامیابی حاصل نہ ہو سکی۔ بقول گریرسن:

"On enquiry I have obtained the following additional information ... ... Shati Kantha was also author of "Bala-bodhini — ygsa, a vyakhya, on the Bala bodhini of the ancestor Jagadhara. In introduction to his vyakhya, Shati Kantha states that he wrote it during the reign of (Hussain Shah) the son of Haider Shah ... ..." (Language of Mahanay Prakasa)

حیدر شاہ کا فرزندِ ارجمند بادشاہ حسین شاہ ۱۴۸۲ء میں تخت پر بیٹھا۔ اگر ان واقعات کو صحیح مان لیا جائے تب تو ستی کنٹھ ۱۵۰۰ء کے شاعر ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ بات دُرست معلوم نہیں ہوتی۔ خود گریرسن نے جس طور پر "مہانے پرکاش" پر بحث کی ہے وہ پڑھ کر صاف ظاہر ہوتا ہے کہ زیرِ غور کتاب کے مصنّف تیرہویں صدی عیسوی کے

ہی شاعر تھے۔

"مہانے پرکاش" سَو سے کم صفحات پر مشتمل ہے۔ دستورِ زمانہ کے مطابق شتی کنٹھ نے یہ تصنیف شاردا رسم الخط (SCRIPT) میں تحریر فرمائی ہے۔ شاعر نے "مہارتھا پرکاش" (The illumination of Highest meaning or truth) پر قلم اُٹھایا ہے۔ فن کار کو اپنی صلاحیتوں پر پُورا بھروسہ ہے۔ اس بات کا اندازہ کتاب کا آخری "واکھ" پڑھ کر بخوبی ہو سکتا ہے ع

پاُوِت اہو کمو پھوس لِساوے　　شِت کنٹھس گتہ زمہ کِیا تھوُ

تے منم ھھِبن کھلت کرساوے　　تے ماکر اوسے مہہ نے پرما تھوُ

ترجمہ : بارگاہِ الٰہی سے شتی کنٹھ نے یہ تصنیف مکمل کی۔ جس میں انہوں نے خُدا شناسی اور رُوحانی طاقت حاصل کرنے کا گیان تحریر کیا۔ یہ کام سرانجام دینے کے بعد شاعر اپنی زندگی کامیاب سمجھتا ہے۔

شتی کنٹھ نے "مہانے پرکاش" قدیم سنسکرت طرز پر لکھی ہے۔ کتاب کو آسانی کے ساتھ دو حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ (۱) منترا (نظم یا اصلی شعر کا حصہ) (۲) برہمنا (کیمنٹری یا تشریح کا حصہ)۔ کیمنٹری کی زبان سنسکرت ہے۔ لیکن یہ زبان جدید سنسکرت سے بہت مختلف ہے۔ شتی کنٹھ کی زبان نہایت ہی خُشک اور بے مزہ ہے۔ بیان میں متروک شدہ الفاظ کی بہتات ہے۔ تاہم منتر کی زبان سمجھنے میں یہ کیمنٹری کافی مدد دیتی ہے۔

آٹھویں صدی عیسوی میں وسُوگپت کے ہاتھوں فلسفہ "ترکا" کی بُنیاد پڑی۔ شتی کنٹھ اسی اسکول کے ایک خاص رکُن تھے۔ آپ تانترک یوگ پر کافی دسترس رکھتے تھے۔ متقدمین تانترک طریقے کی "سادھنا" سے بہ خُوبی واقف تھے۔ لفظ "تانترک" سنسکرت "تن" یا "تان" سے ماخوذ ہے، جس کے لغوی معنی کُشادہ کرنا (TO EXPAND) ہے۔ پُرانے وقتوں میں تانترک آرٹ پُورے ہندوستان میں مقبول تھا اور اس مخصوص فلسفہ کے سہارے انسان میں رُوحانیت کی گرمی پیدا کی جاتی تھی۔ اس فلسفۂ یوگ سے اُس قوت کی نشو ونما ہوتی تھی جو عام طور تحت الشعور (SUB-CONSCIOUS) کی گہرائیوں میں چھُپی ہوتی ہے۔ "مہانے پرکاش" کا تعلق اسی فلسفۂ حیات سے ہے۔ سَری کیلم اس کی وضاحت یوں فرماتے ہیں :

"The theme of the book is Tantric ... ... in this book, an attempt has been made to explain what is known as Karmartha, or Reality as appearing in the four stages of atriculation i,e Para, Pashyanti, Madhyama and Vaikhari and also the five deities, i,e Vamesi, Khechari, Bhuchari, Samber Bakshma and Randreswari. These deities are the Ishta (guardins) of those who have attained their object in life by attaining Gyana Siddhi, Mantra Siddhi, Milap, Saktopaya or Sambhawopoya ... ... To illumin the path leading to Sambhavatama is the purpose of this book." (لٹریچرس اِن ماڈرن انڈین لینگویجز۔ مُرتب وی کے گوکاک)

"مہا ارتھا پرکاش" یا "کرم ارتھا" ایک خاص عمل سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ گیانہ سدھی، منترا سدھی، ملاپ سدھی، "اسک توپیا" یا "سم بھوپیا" اس عمل کے مختلف منازل یا مدارج ہیں۔ انسان کو ان تمام منازل (stages) سے گزرنا پڑتا ہے۔ گیانہ سدھی مختصر الفاظ میں خودشناسی کا دوسرا نام ہے۔ منتر سدھی سے مُراد دُرست سوچ ہے۔ تیسری منزل میں "جاننے والے" (Knower) اور "جانے ہوئے" (Known) کے درمیان ملاپ پیدا ہوتا ہے۔ چوتھے مرحلے میں "جانے ہوئے"۔ "جاننے والے" اور علم (Knowledge) کے درمیان تمام فرق مٹایا جاتا ہے۔ اور آخری منزل میں آدمی اپنی مُراد کو حاصل کرتا ہے۔ شتی کنٹھ فلسفی ہیں۔ اُن کا قلم متصوفانہ لہجے سے رنگا ہوا ہے۔ آپ مضمون آفرینی اور خیال بندی پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ زندگی کے عام جذبات سے شاعر کا کوئی واسطہ نہیں ہے۔ کلام بیان کی دِل کشی اور تشبیہات و استعارات کی شگفتگی سے خالی ہے۔ آج کل اس کا پڑھنا طبیعت پر بار ہوتا ہے اس لئے اس کو بمشکل ایک ادبی تصنیف کہا جا سکتا ہے۔

بہرکیف "مہانے پرکاش" کئی لحاظ سے ہمارے ادب میں ایک ممتاز درجہ رکھتی ہے۔ تاریخ

ادب میں اس کی اہمیت لسانی اور تواریخی اعتبار سے بہت کافی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جدید زبان شتی کنٹھ کی زبان سے بہت مختلف ہے۔ عالم اور فاضل بھی یہ زبان سمجھنے سے قاصر ہیں ایک نمونہ مُلاحظہ ہو ع

یہ سُہ یہ سُہ جن تس سن وِ دیس یس۔ نیل پت سُکھ دُ کھ سروپ

اودی یس تس ماتری سم رس۔ کم کم پن تس انہ رُوپ

لیکن یہ فرق دیکھ کر ہمیں گھبرانا نہیں چاہیئے۔ زبانیں بدلتی آئی ہیں اور ہمیشہ بدلتی رہیں گی۔ انگریزی، ہندی، اُردو زبانوں کو لیجئے۔ جدید اور قدیم زبان میں زمین و آسمان کا فرق موجود ہے۔ چاسر سے قبل انگریزی شاعروں کی زبان دوسری ہی زبان نظر آتی ہے۔ اسی طرح پُرانی اُردو یا پُرانی ہندی جدید صورت سے بالکل مختلف ہے۔ مثال کے طور پر کچھ نمونوں کو دیکھئے :-

(نمونہ ہندی)

گرب گری ابھو چھیئی سانبھر پوراو — می سریکھا نا ہیں اور بھوال

دہاں گھری سانبھر اُکا ہی — چھہنوں دسی تھاں جیسلمیر

گرین یو لو سانبھریا راؤ — تو سریکھا گھن اور بھوال

ایک اُڑیسہ کو گھنٹری — وچن ہمارئی تو مانی جو مانی

جیوں تھارا ائی سانبھرا گاہی — راجہ انی گھری اگاہی ہیرا کھان

(سبیل دیو راسو سمت ۱۲۱۲ بکرمی)

(نمونہ اُردو)

مری سیج آری مری راجنا — دو ہاتاں میں لے توں یو دو جوبنا

پیالی پیالی یو پینا — دنیاں دنیاں ہیں بھی کچ ہے جینا

بسنت آیا پھلایا پھول لالا — سکھی لیا اب صراحی ہور پیالا

(سُلطان عبداللہ قطب شاہ ۱۶۲۴ء سے ۱۶۷۲ء)

شتی کنٹھ کی زبان آج سے لگ بھگ سات سو سال پرانی زبان ہے۔ للہ عارفہ (۱۴۰۰ء کی شاعرہ) کا کلام ہم تک سینہ بہ سینہ پہنچا ہے۔ اُنیسویں صدی میں آپ کا کلام پہلی بار تحریر کیا گیا۔ یہی حال ہمارے دوسرے شاعروں کا بھی ہے۔ کم و بیش ۱۸۰۰ء کے خاتمے تک جتنے بھی شاعر پیدا ہوئے اُن کا کلام یا تو ۱۹۰۰ء صدی میں جمع کیا گیا یا آج جمع

کیا جارہا ہے۔ شتی کنٹھ کی زبان اس وجہ سے بھی پُرانی نظر آتی ہے۔ سرجارج گریرسن نے اور بھی چند اہم نکات ہمارے سامنے لائے ہیں۔ اُن کے خیال میں :

(۱) شتی کنٹھ کے زمانے میں کشمیری زبان ارتقا کے اُس دَور سے گزر رہی تھی جب اپ بھرنش جدید رنگ پکڑ رہی تھی۔ یہ بات الفاظ کی ساخت اور اُن کے صوتی جائزے سے بھی ثابت کی جاسکتی ہے۔

(۲) شتی کنٹھ عالم (پنڈت) تھے جنہیں شیوی فلسفہ پر کافی عبور حاصل تھا۔ اُنہوں نے لہذا اُن الفاظ کا بہ کثرت استعمال کیا جو اس فلسفہ کے ہر قدم پر آتے ہیں۔

(۳) شتی کنٹھ سنسکرت میں سوچتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کا کلام "تت سم" سے بھرا پڑا ہے۔ "مہانے پرکاش" میں دو طرح کے الفاظ پائے جاتے ہیں۔

(۱) وُہ الفاظ جو اپ بھرنشی دَور کی صورت میں ہیں (۲) وہ الفاظ جو تت سم کہلانے کے مستحق ہیں۔ مثال کے طور پر شتی کنٹھ نے (گُو) "جانا" بھی استعمال کیا ہے اور تت سم "گتہ" کے بدلے "گتا" بھی۔

ان باتوں کے پیش نظر شتی کنٹھ کی زبان کسی حد تک اُس وقت کی مروّجہ کشمیری زبان سے قدرے مختلف ہوجاتی ہے۔ آج اس زبان کو سمجھنے کے لئے سنسکرت زبان کی واقفیت کے ساتھ ساتھ لسانی علم کی واقفیت نہایت ضروری ہے۔ لسانیات کے طالب علم کے لئے یہ کتاب خاص طور پر انتہائی دلچسپی کا باعث بن سکتی ہے۔ مثلاً کتاب کا یہ "واکھ" لیجئے :

سُہ پیٹھ اسے سکل وُستو لنکر نو   اوسر پنو رُوپ سوُ پرُانا
انگمان جانو پیٹھ   پنو   چینزمے یوندھ لنگ پرانا

دوسرے اور تیسرے مصرع میں لفظ "پنو" استعمال ہوا ہے۔ اس لفظ کی دُرست جان پہچان اس طور پر ہوسکتی ہے :

سنسکرت	معنی	صوتی تبدیلی	کشمیری
پرنو	اوم (اللہ)	"ر" گر جاتی ہے	پنو
جیسے : کرم	کام	(ک+م = کم)	کام

للہ عارفہ کی زبان میں سے ساری سمہ پایس پنیمو ــ ویژاد کرو سوہ رو پرنو

(بقیہ بر صفحہ ۲۵)

محمد امین کامل

"پنچ تنتر" اور "برہت کتھا"

اس مضمون میں اُن خیالات کو ایک جگہ جمع کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو کہ ان دو مشہورِ عالم کتابوں سے متعلق مختلف محققوں نے اپنی کتابوں اور مقالوں میں آج تک پیش کئے ہیں۔ مضمون کا محرک "شیرازہ" جنوری ۱۹۶۴ء کا شمارہ ہوا جس میں "ذاکر صاحب۔۔۔ تخلیق یا تکمیل" کے زیرِ عنوان آرٹیکل میں لکھا گیا تھا۔۔۔ "جانوروں کے قصّوں کا ماخذ یا تو یُونان کے الیپ کے فیبلز ہیں یا پھر ہندوستان کے حکیم بیدپائے کے قصّے۔" دو ایک دوستوں نے مجھ سے اس حکیم بیدپائے کے متعلق پُوچھا۔ ایڈیٹر "شیرازہ" جناب محمد یُوسف ٹینگ جو اُس وقت وہاں موجود تھے، میرے پیچھے پڑ گئے کہ میں محققوں کے ان خیالات کو "شیرازہ" کے لئے قلم بند کروں۔ ان کی اس فرمائش کو میں کسی صورت میں ٹال نہ سکا۔

پنچ تنتر

یہ جانوروں کی کہانیوں پر مشتمل ایک کتاب ہے جس میں جانوروں کے خیالی واقعات بیان کرکے اُن کے ساتھ ایسے جذبات و احساسات اور گفتار و کردار منسوب کئے گئے ہیں جو کہ انسانوں سے خاص ہیں اور اس طرح بڑی خُوبی کے ساتھ چند اخلاقی یا سماجی نظریوں کی تشہیر و تفسیر کی گئی ہے۔

یہ کتاب ۲۰۰ سنہ قبل مسیح میں کشمیر کے ایک مُصنّف وشنو شرما نے سنسکرت زبان میں لکھی ہے اصل کتاب تو گُم ہو گئی ہے لیکن کشمیر اور نیپال میں اس کے کئی متن ملتے ہیں۔ اس کتاب کی تحقیق کے سلسلے میں دو جرمن مستشرق بین فی (Benfey) اور ہرٹل (Hertel) نے بہت ہی قابلِ قدر کام کیا ہے۔ بین فی کا خیال ہے کہ اصل پنچ تنتر تیرہ[13] ابواب پر مشتمل تھی۔

جن میں سے صرف پانچ باب باقی رہ گئے ہیں اور باقی تلف ہو گئے ہیں۔ لیکن گیان چند ایم اے، ڈی فل کی رائے ہے کہ اصل کتاب میں اگر زیادہ باب تھے تو گیارہ سے زیادہ نہ ہوں گے۔

پنچ تنتر کے آغاز میں اس کے سبب تصنیف کے بارے میں کہا گیا ہے کہ دکن میں ایک شہر میلاروپیہ میں ایک راجہ امر شکتی تھا۔ جس کے تین لڑکے تھے۔ یہ بہت جاہل اور ناسمجھ تھے۔ وشنو شرما نے دراصل ان ہی کو جانوروں کی کہانیوں کے پردے میں اخلاق و سیاسیات کی تعلیم دی تھی۔ لیکن نراین بھٹ کی کتاب ہتو پدیش میں، جس کا ماخذ زیادہ تر پنچ تنتر ہی ہے، بتایا گیا ہے کہ وشنو شرما نے یہ کہانیاں راجہ سدرشن کے نالائق لڑکوں کے لئے لکھی تھیں جو کہ گنگا کنارے کے علاقے کا ایک راجہ تھا۔

زیادہ عرصہ نہیں ہوا کہ ایک امریکی پروفیسر ایڈگرٹن (Edgerten) نے پنچ تنتر کا ایک قدیم نسخہ برآمد کر کے شائع کیا جس کے متعلق اس کا دعویٰ ہے کہ یہ نسخہ اصل کتاب کے بہت قریب پہنچ گیا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال تھا کہ یونان کے ایسپ (Aesop) کی فیبلز (Fables) میں ہندوستان کی دوسری کہانیوں کے ساتھ پنچ تنتر کا بھی ہاتھ ہے۔ لیکن یہ عقیدہ درست نہیں ہے کیونکہ ۸۰۰ قبل مسیح کی یونانی شاعری میں بھی کچھ فیبلز پائی جاتی ہیں۔ چنانچہ بیوشائن (Boeotian) شاعر ہی سیاڈ (Hesiod) کے یہاں ایک عقاب اور بلبل کی کہانی ملتی ہے۔ پاروس (Paros) جزیرے کے شاعر آرکی لوکس (Archilochus) کے یہاں بھی گدھ اور ایک لومڑی اور بندر کی کہانیوں کے حصے ملتے ہیں۔ یہ فیبلز دنیا کی کسی زبان کی فیبلز سے بھی قدیم ترین ہیں اس لئے اس وقت تک یہی رائے ہے کہ جانوروں کی کہانیوں کی "ایجاد" کا سہرا یونانیوں اور وہ بھی وسط ایشیا کے یونانیوں کے سر ہے جو کہ ایسپ کی روایتی جنم بھومی ہے۔ اگرچہ ایسپ کے متعلق بھی کہا جاتا ہے کہ اس نام کا کوئی شخص کبھی ہوا ہی نہیں ہے اور یہ محض یونانیوں کے دماغ کی اختراع ہے۔ کیونکہ یونانی ہر بات کو کسی "ایجاد" کرنے والے سے منسوب کرنے کے عادی تھے۔ جانوروں کی کہانیاں تو بے شک ان ہی کی ایجاد ہیں لیکن اُن کہانیوں کو وہ ایسپ کے ایک فرضی نام سے منسوب کرتے رہے۔

پنچ تنتر کے دنیا میں جتنے تراجم ہوئے ہیں، شاید ہی کسی دوسری کتاب کو اتنے نصیب ہوئے ہوں گے، لیکن ہندوستان سے باہر جانے کے بعد جب یہ کہانیاں عربی اور فارسی مترجموں کے ہاتھ

آئیں اُنہوں نے ان میں یہاں وہاں کی کچھ اور کہانیاں بھی شامل کرلیں اور اس طرح اس کے ابواب اصل سے بڑھ گئے۔ اضافہ کی گئی ان کہانیوں میں سے بعض کی اصل کا پتہ چل گیا ہے۔ لیکن بعض کے متعلق ابھی تحقیق تشنۂ تکمیل ہے۔ ان مترجموں نے اس ایزادگی کے علاوہ اپنے ترجموں کی دلچسپی، رنگینی اور وُقعت بڑھانے کے لئے پنچ تنتر ہی کے اصل اور حصول سے متعلق کئی من گھڑت قصّے تراش لئے جنھیں بعض لوگ اب بھی حقیقت سمجھ کر دہراتے رہتے ہیں جیسا کہ شیرازہ کے مذکورہ بالا مضمون میں "ہندوستان کے حکیم بیدپائے" کو جانوروں کی کہانیوں کا ماخذ ظاہر کیا گیا ہے۔ ان من گھڑت قصّوں میں حکیم برزویہ کی مہم ہند، حکیم بیدپا کا پنچ تنتر لکھنا اور پنچ تنتر کا ہوشنگ کی وصیّتیں ہونا بھی شامل ہے۔

حکیم برزویہ کا قصّہ

پنچ تنتر کا سب سے پُرانا ترجمہ قدیم سریانی میں ملتا ہے۔ اسے ایک ایرانی پادری بود نے پہلوی ترجمے سے ۵۷۰ئہ میں ترجمہ کیا ہے۔ اس میں دس باب ہیں جن میں پنچ تنتر کے پانچوں باب شامل ہیں۔ پہلوی ترجمے کا دوسرا ترجمہ عربی زبان میں عبداللہ بن المقفع کا ۷۵۰ئہ کا ملتا ہے۔ اس عربی ترجمے میں پہلی بار حکیم برزویہ کی مہم ہند کی روایت ملتی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ نوشیرواں (۵۳۱ - ۷۹) کے عہد میں ایک شخص حکیم برزویہ نے ہندوستان کا طویل اور کٹھن سفر اختیار کیا اور وہاں سے کرتک اور دمنک کا یہ قصّہ حاصل کیا۔ پھر اس قصے کا کچھ حصہ بزرجمہر نے اور کچھ برزویہ نے خود پہلوی میں ترجمہ کیا۔ برزویہ کی اس روایت کی تشہیر میں فردوسی کا بڑا ہاتھ ہے۔ چنانچہ برزویہ ہندوستان کے کسی نامعلوم راجہ سے کہتا ہے :

شنیدم کتابے ست گسترده کام   کہ آں را بہ تازی کلیلہ ست نام

لیکن جب ابھی کتاب ہندوستان سے باہر ہی نہیں گئی تھی اور برزویہ پہلی بار اسے حاصل کرنے ہندوستان آیا تھا تو تازی (عربی) میں اس کا نام کلیلہ پہلے ہی کیسے موجود تھا۔ خاص کر جب کہ خود فردوسی یہ تسلیم کرتا ہے کہ "کلیلہ بہ تازی شد از پہلوی" یعنے کلیلہ کا ترجمہ عربی میں پہلوی سے ہوا۔ اس کے علاوہ اگر برزویہ کی یہ روایت پہلوی ترجمے میں موجود ہوتی تو اس کی دلچسپی کے پیشِ نظر بود کے سریانی ترجمے میں اس کا ضرور ذکر ہوتا جو کہ نہیں ہے۔ دراصل بود ہی کا ترجمہ قدیم ہے اور مقفع نے اسی سے عربی میں ترجمہ کرکے اپنی طرف سے چند اضافے کر دئے ہیں جیسا کہ ہر مترجم اکثر

کتاب کے ساتھ کرتا رہا ہے۔ ان خیالات کو راس (Ross) نے بھی "کتھا سرت ساگر" کے انگریزی ترجمے کے پانچویں جلد کے مقدمے میں ظاہر کر کے رائے دی ہے کہ دراصل پنچ تنتر کا پہلوی میں سرے سے کوئی ترجمہ ہی نہیں ہوا ہے۔ مقفع نے محض اپنے وطن ایران کی برتری قائم رکھنے کے لئے برزویہ کا یہ من گھڑت قصہ تراش لیا ہے۔

حکیم بیدپا

برزویہ کی طرح حکیم بیدپا کی روایت بھی دلچسپ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جب سکندر اعظم نے پورس کو شکست دی تو اُس نے یہاں ایک یونانی کو اپنا جانشین مقرر کیا۔ سکندر کے واپس مقدونیہ چلنے کے بعد یہاں کے عوام نے اس یونانی گورنر کو ہٹا کر اس کی جگہ دابشلیم کو اپنا راجہ بنا لیا۔ یہ راجہ عوام پر طرح طرح کے مظالم توڑنے لگا جس پر ایک برہمن بیدپا نے اُسے کھلے دربار میں نہایت سخت الفاظ میں مخاطب ہو کر نصیحتیں کیں۔ راجہ بہت برافروختہ ہوا اور بیدپا کو قید کر دیا۔ کچھ دن بعد علم نجوم کی کوئی گتھی سلجھانے میں راجے کو مشکلات پیش آئیں جس پر اُس نے بیدپا کو رہا کیا اور بڑے سکون سے اُس کی باتیں سنیں۔ اسی راجہ نے بیدپا کو اخلاق و سیاسیات کے متعلق کہانیوں کے پردے میں ایک کتاب تصنیف کرنے کی فرمائش کی جس کے نتیجے میں کہانیوں کی یہ کتاب (یعنی پنچ تنتر) ایک سال میں تیار ہوئی۔ ظاہر ہے کہ یہ ساری داستان ایک افسانے سے زیادہ وقعت نہیں رکھتی۔ سکندر اعظم کے بعد راجہ نند تخت نشین ہوا تھا اور اس کے بعد موریہ خاندان کی حکومت شروع ہوئی تھی۔ بیدپا کا سنسکرت نام، جیسا کہ گیان چند نے لکھا ہے، اگر کوئی ہو سکتا ہے تو وہ ودیاپتی اور دابشلیم کا دیوآشرم۔ لیکن جب داستان ہی من گھڑت ہے تو دابشلیم اور بیدپا کے سنسکرت بدل تلاش کرنا ہی بے معنی ہے۔

ہوشنگ کی وصیتیں

پنچ تنتر کا فارسی ترجمہ انوارِ سہیلی کے نام سے ملا حسین بن علی واعظ کاشفی (وفات ۱۵۰۵ء) نے کیا ہے جو کہ بہت مشہور اور مقبول ہے۔ اس ترجمے کے دو ماخذ ہیں۔ ایک تو مقفع کا مندرجہ بالا عربی ترجمہ اور دوسرا مقفع کے عربی ترجمے سے ۱۱۲۱ء میں نصر اللہ کا کلیلہ و دمنہ کے نام سے کیا ہوا فارسی ترجمہ۔ واعظ کاشفی نے بھی مقفع کی طرح اپنی طرف سے ایک اور فرضی داستان تراش لی ہے۔ وہ کتاب کی تمہید میں چین کے بادشاہ ہمایوں فال اور اس کے وزیر خجستہ رائے کا ذکر

کرکے کہتا ہے کہ داب شلیم سومنات کا راجہ تھا۔ ایک بار اُسے زمین سے ایک دفینہ ملا جس میں ایک کتاب وصایائے ہوشنگ بھی تھی۔ داب شلیم اس کتاب کو نہ سمجھ سکا۔ اس لئے وہ لنکا گیا جہاں وہ حکیم بیدپا سے ملا جس نے راجہ کو اس کے معانی سمجھادئے۔ ملّا واعظ نے بیدپا اور داب شلیم کے ساتھ، جو کہ پہلے ہی مقفع نے تراش لئے تھے، چین کے بادشاہ، اس کے وزیر اور ہوشنگ کی وصیتوں کا دفینہ سے برآمد ہونے کی داستان اپنی طرف سے نتھی کرلی۔

معلوم ہوتا ہے کہ پنچ تنتر دراصل نوشیروان کے پاس شطرنج کے ساتھ یہاں سے گئی ہے۔ اگرچہ اس کے یہ معنی نہیں کہ یہ کتاب اُسی زمانے میں تصنیف بھی ہوئی تھی بلکہ یہ کئی صدیاں پیشتر لکھی جاچکی تھی اور سارے ہندوستان میں رائج تھی۔ یہی خیال پروفیسر براؤن نے بھی "تاریخ ادبیات ایران" میں دُرست تسلیم کی ہے۔ چنانچہ اس کا ثبوت ایک قدیم پہلوی رسالہ چترنگ نامہ (شطرنج نامہ) سے بھی ملتا ہے جس کی تاریخِ تصنیف ابھی تک ٹھیک سے دریافت نہیں ہوئی ہے۔

برھت کتھا

اس کتاب کا مصنّف گناڈھیہ نام کا ایک کشمیری تھا جس نے اسے کشمیری (پشاچی) میں لکھا تھا جسے برہمنوں نے "بھوتوں کی بولی" کا نام دیا تھا۔ اس کتاب کے سات حصّے تھے جن میں سے ایک باقی رہ گیا ہے اور باقی ضائع ہوگئے ہیں۔

گناڈھی کی زندگی کے بارے میں جو کچھ کہا جاتا ہے اگرچہ وہ زیادہ معتبر نہیں لیکن دلچسپ ضرور ہے۔ روایت کے مطابق گناڈھیہ نے دیوتاؤں کے متعلق سات کتھائیں لکھنے کا ارادہ کیا۔ لیکن اس خوف سے کہ کہیں دیوتا اُس کے مسوّدات کو، اس سے پہلے کہ اُن سے انسان کی عظمت بلند ہو، چوری نہ لے جائیں، وہ ایک جنگل کی تنہائی میں اس پر کام کرنے لگا اور سیاہی موجود نہ ہونے کے باعث اپنے خون سے سات لاکھ اشلوک (اشعار) موزون کئے۔ یہ کام دراصل کفّارہ کے طور پر ایک دیوی نے اس پر عائد کیا تھا جس نے اُسے "بھوت" بنادیا تھا۔ دیوی کی بددعا کے مطابق اُس کے گناہ اُس وقت معاف ہونے تھے اور اُسے اپنی اصلی حالت پر واپس آنا تھا جب اُس کی یہ تخلیق انسانوں کی دُنیا میں عام ہوجائے۔ گناڈھیہ کے دو شاگردوں نے اس کی یہ تصنیف پراتشتھان کے راجہ کے پاس پہنچائی لیکن راجہ کتاب کے کشمیری زبان میں ہونے اور خون سے لکھی جانے کے سبب سخت بیزار ہوا۔ گناڈھیہ اس ناقدری سے کڑھ کر ایک پہاڑ پر جابیٹھا اور اپنی کتاب کا ایک ایک ورق

جانوروں کو سُناتا اور جلاتا گیا۔ اس دوران میں راجہ بھی وہاں آپہنچا اور ایک کہانی آگ کی نذر ہونے سے بچ گئی جو کہ نرواہن دت نام کے ایک دیوتا کی کہانی ہے۔

گناڈھیہ کے معنی "صاحبِ اوصاف" ہے۔ خیال ظاہر کیا جاتا ہے کہ مصنّف کا یہ صفاتی نام ہے۔ اصل نام شاید کچھ اور تھا جو کہ محفوظ نہیں رہا ہے۔ یوں تو گناڈھیہ نے اپنے آپ کو راجہ نند اور چندر گپت موریہ (۳۱۵ سنہ ق م) کا ہم عصر بتایا ہے۔ لیکن محققین کا خیال ہے کہ وہ پہلی صدی عیسوی میں راجہ ست واہن کے دربار میں تھا۔ اصل برہت کتھا تو گم ہوگئی ہے لیکن اس کا یہ آخری حصّہ ترجموں کی صورت میں محفوظ رہ گیا ہے۔ اس کا ترجمہ سنسکرت میں کشمیری کے ایک عالم سوم دیو نے سنہ ۸۰-۱۳۶۳ء کے درمیان "کتھا سرت ساگر" کے نام سے کیا۔ اس میں ۲۲ ہزار اشعار ہیں۔ پھر سنہ ۱۰۴۰ء کے قریب کھیمندر نے "برہت کتھا منجری" کے نام سے محض ساڑھے سات ہزار اشعار میں اسے نظم کیا۔ ایک اور ترجمہ جو ان دونوں سے بھی قدیمی ہے، آٹھویں صدی میں نیپالی زبان میں کسی غیر معروف مصنّف بدھ سوامی کا "برہت کتھا شلوکا سنگرہ" کے نام سے دریافت ہوا ہے جسے ایک فرانسیسی فلس لاکوٹ (FLIX LACÔTE) نے مرتب کر کے شائع کیا ہے۔ اس کے متعلق مرتّب کا دعویٰ ہے کہ یہ اصل کتاب کے زیادہ قریب ہے اور سوم دیو کے ترجمے سے مختلف ہونے کے ساتھ ساتھ اعلیٰ اسٹائل اور رُوح پرور اندازِ بیان کا مُرقع ہے۔ سوم دیو اور کھیمندر کے ترجموں میں پنچ تنتر کے تین تنتر بھی ملتے ہیں لیکن اس کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اصل "برہت کتھا" میں یہ موجود نہیں تھے بلکہ انہوں نے ہی بعد میں یہ خود جوڑ لئے ہیں۔

"برہت کتھا" کیسے تصنیف ہوئی، اس کے متعلق بھی بڑی دلچسپ داستان بیان کی گئی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ایک بار شیوجی ہمالیہ کے کیلاش پربت پر اپنی پتنی پاروتی کے ساتھ بیٹھا جل بہار (عشق و محبّت) کر رہا تھا کہ اُس نے اپنی بیوی سے پُوچھا۔ "کہو میں تمہیں خوش کرنے کے لئے کیا کر سکتا ہوں؟" پاروتی نے کوئی کہانی سُنانے کی فرمائش کی۔ لیکن جو کہانی شیوجی نے سُنائی وہ اسے پسند نہ آئی۔ اس پر شیوجی نے ایک اور کہانی سُنانے کا وعدہ کیا۔ پاروتی نے نندی (شیوجی کے بیل) کو جو کہ دروازے پر پہرہ دیتا تھا، حکم دیا کہ کسی کو اندر نہ آنے دے۔ شیوجی اُسے سات دیوتاؤں کی کہانی سُنانے لگا۔ اسی اثنا میں گنیش نے اپنے آقا کے پاس جانے کی خواہش کی لیکن نندی نے اُسے اجازت نہ دی۔ گنیش خُود کو نظروں سے اوجھل کر کے اندر پہنچا اور ساتوں کہانیاں سُن لیں۔ اُس نے بعد میں یہ کہانیاں اپنی بیوی کو سُنائیں۔ کیونکہ بقولِ سوم دیو

"اپنی بیوی سے روپے اور راز کون چھپا سکتا ہے؟" اس عورت نے پاروتی کو یہ کتھا سُنائی۔ وہ حیران ہو گئی اور اصل راز تک پہنچ گئی۔ سزا کے طور پر گنیش کو زمین پر بھیج دیا گیا جہاں گناڈھی نے اُس سے یہ سات کہانیاں سُنیں جو کہ خود اُسی کی طرح ایک بددُعا کا شکار تھا۔

گناڈھی کی یہ کتاب بعد کے ڈرامہ نگاروں اور ناول نویسوں کے لئے ماخذ کا کام دیتا رہا۔ اس کے ترجموں سے واضح طور پر ظاہر ہوتا ہے کہ اصل کتاب بڑی عظمتوں کی حامل تھی۔ عجیب سی بات ہے کہ گناڈھی نے اس وقت کی رائج سرکاری اور برہمنی زبان سنسکرت میں لکھنے کی بجائے اُس کو کشمیری (پشاچی) میں لکھا لیکن دراصل اُس کی نظر برہمنوں پر نہیں بلکہ تاجروں پر مرکوز تھی۔ اس کا ہیرو نروا ہن دت ایک شہزادہ ہے ایک ایسا شہزادہ جس کا نام بھی تاجرانہ "دولت کے دیوتا کی دین" ہے۔ گناڈھی کا نصب العین یوگیوں کی سنجیدگی یا فاتحوں کی فتوحات نہیں بلکہ محض "کامرانی وحصول" ہے۔ یہ زمانہ ہی ہندوستان کی تاریخ میں "کامرانی وحصول" کا زمانہ تھا۔ شمالی ہند، جس سے یہ کہانیاں وابستہ ہیں، پہلی صدی سے آٹھویں صدی قبل مسیح تک بڑے عروج پر تھا۔ چنانچہ چوتھی اور پانچویں صدی میں گپت خاندان کے عہد میں تو اس علاقے کی آب وتاب بے مثل تھی۔ تجارت کے بڑے بڑے مرکز اُبھر آئے تھے جہاں اسکندریہ کے تاجر چینی ریشم کے تاجروں کے ساتھ لین دین کرتے تھے اور جہاں رومی بھی اپنا پارٹ ادا کر رہے تھے۔ پاٹلی پتر، تمرالپتی، مدورا، اُجین اور ٹیکسلا کے سارے علاقے میں تجارت زوروں پر تھی اور تجارت کے ساتھ "رومانس" بھی کروٹیں لے رہا تھا اور یہ دونوں "منافع" کے پیچھے پڑے ہوئے تھے۔

کس قدر افسوس کا مقام ہے کہ پنچ تنتر اور برہت کتھا دُنیا کی زبانوں میں ترجمہ ہوئی ہیں لیکن جہاں سے نکلیں اس زبان میں اصل تو خیر ہاتھ سے گئے ہی تھے، آج تک ترجمہ بھی نہیں ہوئے ہیں۔

بقول علامہ اقبال رحمۃ اللہ علیہ مرحوم ؎

مگر وہ علم کے موتی کتابیں اپنے آبا کی
جو دیکھیں جا کے یورپ میں تو دل ہوتا ہے سیپارا

یہاں کی اکادمی کو اس طرف متوجہ ہونا چاہیئے اور ان دو کتابوں کے ساتھ راج ترنگنی کے ترجمے کے بھی انتظامات کر دینے چاہئیں۔ اس سے بڑھ کر خدمت کشمیری زبان کی اور کیا ہو سکتی ہے؟

سری نیواس لاہوٹی

پریم چند کا ذہنی ارتقا

اُردو کا جائزہ لیتے وقت ہمارے سامنے جو چند اہم نام آتے ہیں اُن میں پریم چند کی شخصیت اور ان کے نثری کارناموں کا بہت اہم مقام ہے —— اس لئے ضروری ہے کہ ان کی نثری تخلیقات کا جائزہ لینے سے قبل ان کی زندگی اور شخصیت پر مختصراً روشنی ڈالی جائے تو ان کے ادب کو سمجھنے میں بڑی مدد ملے گی۔ اس لئے کہ پریم چند کو زندگی میں جن کٹھن مراحل سے گذرنا پڑا، اس کا عکس ان کی تخلیقات میں بدرجۂ اُتم موجود ہے۔

آج سے تقریباً (۸۴) سال قبل ۱۸۸۰ء میں بنارس کے پاس لمہی گاؤں میں پریم چند ایک غریب کسان خاندان میں پیدا ہوئے لیکن اور بہت سے کسانوں کی طرح ان کے والد کی گذر بسر کھیتی باڑی کے ذریعہ نہیں ہونے لگی تو انہوں نے نوکری کرلی جب پریم چند پیدا ہوئے تو اُس وقت ان کے والد کی تنخواہ (۲۰) روپیہ ماہانہ تھی۔ جب یہ سات سال کے ہوئے اُس وقت ان کی والدہ کا انتقال ہوگیا اور جب یہ (۱۵) سال کے ہوئے تو ان کی شادی کردی گئی اور (۱۶) سال کی عمر میں ان کے والد کا انتقال ہوگیا اور سارے گھر کا بوجھ پریم چند پر آن پڑا۔ اُس وقت یہ نویں جماعت کے طالب علم تھے اور ان کے زیرِ پرورش دو بھائی، سوتیلی والدہ اور بیوی تھیں۔ پریم چند گاؤں میں رہتے اور ٹیوشن کرتے تھے اور گاؤں سے (۵) میل دُور پڑھنے جایا کرتے تھے۔ مدرسہ سے واپسی کے بعد ایک ٹمٹماتے ہوئے دیئے کی روشنی میں مطالعہ کرتے تھے۔ ہائی اسکول کی تعلیم ختم کرنے کے بعد جب کالج میں شریک ہونے کا سوال پیدا ہوا تو ان کے پاس ایک پیسہ بھی نہیں تھا اور بغیر فیس معاف ہوئے یہ تعلیم جاری نہیں رکھ سکتے تھے۔ اسی دوران میں ان کی دوستی ایک ایسے لڑکے سے ہوئی جن کے والد تمباکو کا بیوپار کرتے تھے وہیں پر انہیں حقہ پیتے ہوئے "طلسم ہوشربا" کی جلدیں پڑھنے کا موقع ملا۔ اس سے قبل یہ رتن ناتھ سرشار اور مرزا رسوا کے ناول پڑھ چکے تھے۔

"طلسم ہوش رُبا" پڑھتے وقت انہیں بار بار یہ خیال آتا تھا کہ میں بھی ایسی چیز لکھنے کی کوشش کروں گا جو اس سے اچھی ہو۔ مگر انہوں نے "طلسم ہوشربا" کا راستہ نہیں اپنایا بلکہ اس زمانہ میں انہیں "بہار ہریش چندر" اور رادھاکشن داس کی تخلیقات کے پڑھنے کا موقع ملا۔ اور انہوں نے اپنا راستہ "طلسم ہوش رُبا" سے الگ بنانے کی کوشش شروع کی۔ یہ وُہ زمانہ تھا جب کہ پریم چند اس قدر تنگ دستی کی زندگی گذار رہے تھے کہ انہوں نے ایک درزی سے کپڑے سلوائے تھے اور اس کی اُجرت ڈھائی روپیہ ہوئی تھی۔ ان ڈھائی روپیوں کو ادا کرنے کے لئے انہیں تین سال تک سخت محنت کر کے اس قرض سے سُبک دوش ہونا پڑا۔ یہ اُنیسویں صدی کا آخری سال تھا۔ ایک روز غلّہ کی خریدی کے لئے ایک کتاب فروخت کرتے وقت ان کی مُلاقات ایک اسکول کے ہیڈ ماسٹر سے ہوئی۔ جس نے ان کو اٹھارہ روپیہ ماہوار پر اپنے سکول میں مُلازم رکھ لیا۔ اس طرح سے پریم چند کو بیسویں صدی میں داخل ہونے کا موقع ملا۔ اپنی مُلازمت کے دوران میں انہوں نے ۱۹۱۰ء میں انٹر اور ۱۹۱۹ء میں بی اے پاس کیا۔ اُس وقت تک بہ حیثیتِ ادیب کے انہوں نے نام پیدا کر لیا تھا اور ان کا قلمی نام پریم چند پڑھی لکھی جنتا کے سامنے آچکا تھا۔ پھر بھی غربت اور افلاس کا سایہ ہمیشہ ان کے سر پر منڈلاتا رہا۔ پریم چند کی سب سے پہلی تخلیق ایک ڈرامہ تھا جو ۱۹۰۱ء میں وجود میں آیا، لیکن یہ شائع نہیں ہو سکا۔ اس لئے کہ انہوں نے یہ ڈرامہ اپنے ماموں ہی کے خلاف لکھا تھا جب کہ ان کی عمر مُشکل ہی سے (۲۱) سال کی تھی۔ اس کے بعد انہوں نے اور ایک ناول لکھا۔ ان کا دوسرا ناول ۱۹۰۴ء میں شائع ہوا۔ اس دوران میں انہوں نے ٹیگور کی کچھ ناولوں کے ترجمے بھی کئے۔ ۱۹۰۷ء سے انہوں نے لکھنا شروع کیا اور آخری وقت تک لکھتے رہے۔

میں نے اس پس منظر پر اس لئے زور دیا ہے کہ پریم چند کے بارے میں سب سے عجیب بات یہ کہی جاتی ہے کہ "وُہ اپنی تخلیقات میں اتنے باشعور نہیں ہیں جتنا کہ انہیں ہونا چاہیئے"۔ حالانکہ یہ بات بالکل غلط ہے۔ وہ ایک ایسے فن کار تھے جن کے دِل میں ہمیشہ آگے بڑھنے اور ترقی کی منزلیں طے کرنے کی خواہش موجزن رہتی تھی۔ اور کتنی ہی بڑی کامیابی حاصل ہو جانے کے باوجود وہ خاموش نہیں رہنا چاہتے تھے۔ اسی لئے ان کی تخلیقات میں جا بہ جا ہمیں خود اعتمادی کی جھلک دِکھائی دیتی ہے اور یہی ایک سچے فن کار کی معراج ہے۔ جیسا کہ ان کے ایک تنقید نگار

نے بتلایا ہے "پریم چند ہندوستان کی قومی بیداری کے نمائندہ ادیب تھے"۔ اور اس میں کوئی مبالغہ کی بات نہیں ہے۔ پریم چند کی سب سے بڑی خصوصیت یہ تھی کہ وہ نہ صرف اپنے عہد کی عکاسی کرتے تھے بلکہ اس کے آگے کی بات بھی سوچتے تھے اور یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ہندوستانی سماج کی ترقی پسند قوتوں کا ساتھ دینے میں جانب داری سے کام لیا۔ ان کی یہ جانب داری صرف "انقلاب زندہ باد" کا نعرہ نہیں تھی بلکہ انہوں نے دیمو تراف کے اس قول کو پورا کیا کہ ادیب کا یہ کام نہیں ہے کہ وہ صرف "انقلاب زندہ باد" کا نعرہ لگا کر خاموش ہو جائے بلکہ ادیب کا یہ فرض بھی ہے کہ وہ انقلابی طاقتوں کے سنوارنے میں مدد دے تاکہ اس کا ادب اور فن نکھر سکے اور وہ حقیقی معنوں میں انقلابی فن کار کہلایا جا سکے۔ اس نقطۂ نظر سے جب ہم ان کے ادب کا جائزہ لیتے ہیں تو ہمیں اس بات کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے کہ انہوں نے اپنی نجی زندگی کے واقعات کو اجتماعی زندگی سے ہم کنار کر کے اس عہد میں فرد اور سماج کے درمیان جو خلا پیدا ہو گیا تھا اس کو پُر کرنے کی اپنے ادب کے ذریعہ بھرپور سعی کی۔ اگر ہم ان کی ابتدائی تخلیقات کا بھی مطالعہ کریں تو ہمیں پتہ چلتا ہے کہ انہوں نے ہمیشہ اُبھرتی ہوئی طاقتوں کا ساتھ دیا تھا اور ان کی کامیابی کی دُعائیں مانگی تھیں۔ ان کا آخری شاہکار "گئو دان" تو اس لحاظ سے بہت ہی بلند ہے اور تمام ترقی پسند نقادوں نے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ وہ اس ناول میں گاندھی ازم سے ہٹ کر سوشلزم کی جانب مائل ہوئے تھے۔

پریم چند اپنی ابتدائی تخلیقات میں سچائی کے ساتھ گاندھی ازم کا ذکر کرتے رہے اور یہ ان کے لئے ضروری بھی تھا۔ اس لئے کہ ۱۸۴۸ء سے ۱۹۲۰ء تک کی دُنیا میں بڑے بڑے واقعات پیش آئے لیکن مُشکل ہی سے ہندوستانیوں کو ان کی واضح تصویریں ملی ہوں گی۔ روس میں اشتراکی انقلاب رُونما ہوا لیکن سامراجیوں نے اسے لُوٹ اور غارت گری کا نام دیا اور ہندوستانی عوام کے دلوں میں اس اشتراکی انقلاب سے متعلق نفرت کے جذبات پیدا کئے۔ یہ دَور ایسا تھا جب کہ لوگوں کے دلوں میں عدم مساوات کے خلاف جذبات پیدا ہو چکے تھے۔ لیکن ان جذبات کی بُنیاد کسی سائنسی فلسفہ پر نہیں تھی۔ ایسے ماحول میں گاندھی جی کا ہندوستانی سیاسیات میں داخل ہو کر فوری طور ایک بلند مرتبہ حاصل کر لینا کوئی تعجب کی بات نہیں کہی جا سکتی۔ یہاں ان تفصیلات میں جانے کا موقع نہیں ہے کہ گاندھی جی کو فوری ہی یہ بلند مقام کیونکر حاصل ہو گیا۔ اس لئے کہ ہندوستان میں جو سیاسی حالات تھے اُن کا یہ لازمی نتیجہ تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد ہندوستانی عوام یہ آس لگائے بیٹھے تھے

کہ اصلاحات کی شکل میں انہیں کچھ حاصل ہو گا لیکن انہیں اس کے برعکس "رولٹ ایکٹ" جیسا تحفہ ملا۔ اُس وقت کانگرسی سیاست تقریباً دیوالیہ پالیسی پر کاربند تھی۔ ایسے وقت میں گاندھی جی نے عدم تشدّد کا ہتھیار سب کے سامنے رکھا اور موقع کی نزاکت کے لحاظ سے اُن کا یہ وار بھرپور پڑا۔

ایسے ماحول میں جب کہ پُورے ہندوستان میں گاندھی جی کا طوطی بول رہا تھا، پریم چند جیسے حسّاس ادیب کے لئے یہ ضروری تھا کہ وہ ذہنی طور پر گاندھی ازم کی راہ پر چلتے۔ کسی بھی شخص کے لئے جو یہ سمجھنے کے لئے کوشاں تھا کہ غریبی کیا ہے؟ اس عہد میں اگر وہ اشتراکی نہیں بن سکا تو کم ازکم گاندھی وادی تو ضرور بن گیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند اس عہد میں خارجی طور پر گاندھی وادی تھے۔ یہ ان کے فن کے لئے اچھا ہوا۔ اگر وہ اس طرح سے گاندھی وادی نہیں ہوتے تو ان کی تخلیقات میں اس عہد کے حالات کی جھلکیاں ہمیں نہیں مل سکتی تھیں۔ لیکن ہمیں یہاں اس نکتہ کو نہیں بھُولنا چاہیئے کہ صرف گاندھی وادی ہو جانے سے کوئی شخص پریم چند نہیں بن سکتا تھا۔ اگر وہ ساتھ ہی ساتھ سیاسی طور پر باشعور اور تخلیقی صلاحیتوں کا حامل نہ ہو۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی ابتدائی تخلیقات میں یعنی "پریم آشرم"۔ "رنگ بھُومی" اور "میدانِ عمل" میں وہ بظاہر گاندھی وادی نظر آتے ہیں۔ لیکن اگر گہری نظر سے ان تخلیقات کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ انہوں نے ان تخلیقات میں گاندھی ازم کی فتح کا اظہار تو ضرور کیا ہے لیکن وہ حقیقی معنوں میں گاندھی ازم کی فتح نہیں ہے بلکہ ایک بڑھتے ہوئے عوامی قافلہ کی فتح ہے جو گاندھی ازم سے چھٹکارا حاصل کرنا چاہتا ہے۔ مثال کے طور پر "پریم آشرم" کو لیا جائے۔ اس میں پریم چند نے دیہاتی زندگی کے مسائل پر روشنی ڈالی ہے۔ مسائل بالکل اقتصادی اور سیاسی ہیں۔ اس میں سے ایک مسئلہ مشترکہ خاندان کے رواج کا بھی ہے جو ہندوستان میں صدیوں سے چلا آ رہا ہے۔ لیکن اب یہ رواج زمانہ کی ضرورتوں کو پُورا نہیں کر سکتا۔ اس لئے کہ جس عہد میں زمین ہی سب کچھ تھی اور پیداوار کا خاص ذریعہ سمجھی جاتی تھی، اس عہد میں مشترکہ خاندان کا تصوّر بالکل دُرست ہو سکتا تھا لیکن جس عہد میں تمام لوگوں کے روزگار مختلف ہوں اور کوئی کم اور کوئی زیادہ کماتا ہو، اس رواج کی کامیابی مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن ہے۔ اس ناول میں پریم چند نے بتلایا ہے کہ مشترکہ خاندان کے رواج کا اب چلنا ممکن نہیں ہے اور اُنہوں نے اس ناول میں اس رواج

کے ختم ہوجانے کی گاتھا بیان کی ہے۔ اس لحاظ سے بھی پریم چند اس عہد میں معاشرتی مسائل پر اپنے ہم عصر ادیبوں سے ہٹ کر سوچنے کے عادی تھے۔ اسی طرح سے ہم "رنگ بھومی" میں یہ دیکھتے ہیں کہ اس کے ہیرو سورداس کی تخلیق گاندھی ازم کی بُنیادوں پر ہوتی ہے۔ لیکن اس میں دیہاتیوں اور کارخانہ داروں کی لڑائی کی بڑی اچھی عکاسی کی گئی ہے۔ گاؤں سے گاؤں والوں کو بھگا دیا جاتا ہے اور گاؤں میں چاروں طرف آگ لگا دی جاتی ہے اور لوگ کراہتے ہوئے گاؤں سے بھاگتے ہیں اور تھوڑے دِنوں بعد یہاں کارخانوں کی بُنیاد ڈالی جاتی ہے۔ یہ اس ناول کا انجام ہے۔ کیا ہم اس کو گاندھی ازم کی فتح کہہ سکتے ہیں؟ جب کہ گاندھی ازم کی بُنیاد ہی یہ ہے کہ دیہی مصنوعات کے فروغ پر زور دیا جائے۔ یہ ضرور ہے کہ پریم چند اپنی ابتدائی تخلیقات میں پُورے طور پر اشتراکی نقطۂ نظر کو بیان نہیں کرسکے ہیں لیکن ان کے بارے میں یہ بیان کرنا کہ وہ صرف گاندھی وادی ادیب تھے، بہت زیادتی کی بات ہوگی۔

اب میں اس پہلو کو چھوڑ کر پریم چند کے اور ایک پہلو پر بحث کرتا ہوں جس کی وجہ سے ان کا مرتبہ نہ صرف اُردو ادب میں بلکہ پُورے ہندوستانی ادب میں بہت اُونچا ہے۔ میں اس امر پر اس لئے بھی زور دے رہا ہوں کہ پریم چند ایک طرح سے مولانا حالی اور شبلی کے ہم عصر رہے ہیں تو دوسری طرف انہیں ٹیگور اور سرت چندر کے ہم عصر ہونے کا بھی شرف حاصل رہا ہے۔ اُردو ادب میں بلاشبہ مولانا حالی ہماری قومی بیداری کے ایک بہت بڑے رہنما رہے ہیں۔ لیکن ان کے بعد پریم چند ہی کی ایک ایسی شخصیت ادب کے میدان میں ہمارے سامنے اُبھر کر آئی ہے جنھوں نے اپنے ادب کے ذریعہ قومی زندگی کو اُستوار کرنے میں نُمایاں حصہ لیا ہے۔ ٹیگور کے ناولوں میں بھی ہمیں بہت سے مسائل نظر آتے ہیں۔ ان میں آزادی کی جد و جہد کی عکاسی بھی ملتی ہے۔ لیکن طبقاتی جد و جہد کی عکاسی ہمیں ٹیگور کے ناولوں میں بھی نہیں ملتی۔ ان کا پُورا ادب ایک ایسے طبقے کا ادب ہے جسے روٹی روزگار کی زیادہ فکر نہیں۔ حالاں کہ اس عہد میں روٹی اور روزگار کے لالے پڑے ہوئے تھے۔ لیکن ٹیگور نے اس جانب کوئی خاص توجہ نہیں دی۔ اس کے برعکس سرت چندر نیچے کے طبقات کو لے کر چلتے ہیں۔ لیکن وہ زیادہ تر ان طبقات کے سماجی مسائل خاص طور پر شادی بیاہ کے مسئلوں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ لیکن جب ہم ان کے مقابلہ میں پریم چند کے ادب پر نظر ڈالتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ ان کے پُورے ادب میں طبقاتی جد و جہد کی دہکتی

ہوئی جو الا نظر آتی ہے۔ کسان زمیندار، مزدور اور سرمایہ دار کی لڑائیوں کا ذکر ان کی ہر تخلیق میں موجود ہے۔ ان کے ادب میں عوام کو ظفر مند بتلایا جاتا ہے۔ کیونکہ یہی ایک ایسا ناگزیر راستہ ہے جس پر چل کر ہندوستانی عوام خوش حال زندگی سے ہم آہنگ ہو سکتے ہیں۔ یہاں میں اپنے اس خیال کا بھی اظہار کرنا چاہتا ہوں کہ کوئی ایسا شخص جو بیسویں صدی کے ابتدائی چالیس سالوں کی قومی، سیاسی، معاشی اور معاشرتی جدوجہد کا مطالعہ ادب کے ذریعہ کرنا چاہے تو صرف پریم چند ہی کی تخلیقات ایسے شخص کی خواہش کو کسی حد تک پورا کر سکتی ہیں جس میں ان تمام مسائل کا ذکر پڑھنے کو ملتا ہے۔ اور ایک واضح نقش پڑھنے والے کے ذہن میں اُتر جاتا ہے۔

ایک زمانہ وُہ بھی تھا جب کہ ادب کو صرف تفریح اور وقت گذاری کا مشغلہ سمجھا جاتا تھا لیکن زمانے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ لوگوں کے خیالوں میں بھی تبدیلی آنے لگی اور آج تو ادب کو زندگی کا آئینہ سمجھا جانے لگا ہے۔ لیکن آج بھی اس دُنیا میں بہت سے ایسے لوگ موجود ہیں جن کا یہ خیال ہے کہ ادب کو غیر جانب دار ہونا چاہیئے اور جو ادب غیر جانب دار نہیں ہوگا وہ دُو کوڑی کا ادب کہلائے گا۔ لیکن سوال یہ ہے کہ کیا جانب داری بہت بُری بات ہے ؟ کیا موت کے مقابلے میں زندگی، نفرت کے مقابلہ میں محبّت، کمزوری کے مقابلہ میں بہادُری اور رجعت کے مقابلہ میں ترقی کی حمایت کرنا جرم ہے ؟ میرا تو یہ خیال ہے کہ ہر حالت میں خاص طور پر ادب میں غیر جانب داری کو بُت بنا کر اس کی پُوجا کرنا ایسے ہی لوگوں کا کام ہو سکتا ہے جو سماج میں ابدی اقدار کے قائل ہیں اور اپنی جانب داری کو چھُپانا چاہتے ہیں۔ یہ ہمارے لئے بد قسمتی کی بات ہے کہ پریم چند نے جانب دارانہ یا یُوں کہیئے کہ اشتراکی نقطۂ نظر کی بُنیادوں پر لکھا ہوا صرف ایک ناول "گئودان" دیا۔ لیکن پھر بھی یہ اکیلا ناول ہندوستانی ادب میں مینارۂ روشنی کا کام دیتا ہے۔ اس میں ہم اُن کے فنّ کو پُورے طور پر گاندھی ازم سے چھُٹکارا پاتا ہوا دیکھتے ہیں۔ اس ناول میں ہمیں ایک ایسے فن کار کی رُوح ملتی ہے جو پُورے طور پر باشعور ہو کر طبقاتی عدم مساوات پر وار کرتا ہے۔ یُوں تو پریم چند نے ہمیشہ بول چال کی بھاشا کو اپنی تخلیقات میں اپنایا تھا لیکن "گئودان" میں اُنھوں نے جو زبان استعمال کی ہے وہ اُتر پردیش کی عام بول چال کی زبان ہے اور یہی اس ناول کی ایک بڑی خصوصیت بھی ہے۔

جس طرح سے تلسی داس نے سنسکرت کے بہت بڑے عالم ہوتے ہوئے بھی "رام چرتر مانس" میں "لوک بھاشا" کو اپنایا تھا۔ اس طرح سے ان کے بعد پورے ہندوستانی ادب میں نظیر اکبر آبادی کو چھوڑ کر پریم چند کی ایک ایسی مثال ملتی ہے جنھوں نے اپنی تخلیقات میں نہ صرف عوامی رجحانات کو پیش نظر رکھا بلکہ زبان بھی وہی استعمال کی جو ان کے کردار بولتے تھے اور یہی وہ کسوٹی ہے جس کے سہارے ہم کسی ادیب کے ذہنی ارتقا کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔

میں نے یہاں اس بات کو چھوڑ دیا ہے کہ پریم چند نے اپنی تخلیقات میں جس بھیم کو اپنایا تھا اُسے انہوں نے ایک طرح سے ختم کر کے رکھ دیا۔ اس لئے میں چند جملوں میں اس پر روشنی ڈالنا چاہتا ہوں۔ سنہ ۱۹۳۶ء میں یعنی پریم چند کی زندگی کے آخری دور میں، جب کہ موت نے ان کی زندگی کی کلائی پر راکھی نہیں باندھی تھی، گاندھی ازم جس حیثیت سے ہمارے سامنے آیا تھا اور اب (۲۵) سال گزرنے کے بعد اس کی جو شکل ہمارے سامنے ہے، یعنی ہندوستان کو آزادی مل چکی ہے اور لوگ ڈنکے کی چوٹ پر یہ کہتے ہوئے سُنائی دیتے ہیں کہ ہمیں جو آزادی حاصل ہوئی ہے وُہ گاندھی اِزم کی بدولت ہی ہے۔ ہم ایسا کہنے والوں پر کوئی پابندی نہیں لگا سکتے اور نہ میں یہاں اس بحث میں پڑنا چاہتا ہوں کہ اصل حقیقت کیا ہے، لیکن اِتنا عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ جب تک کانگرس اور عوام گاندھی ازم کے دائرے میں رہے اُس وقت تک ہندوستانی سماج میں کوئی خاص تبدیلی نہیں ہوئی۔ لیکن جوں ہی ہندوستانی عوام کے مطالبے سے مجبور ہو کر گاندھی جی نے سنہ ۱۹۴۲ء میں "ہندوستان چھوڑ دو" کا نعرہ بلند کیا تو عوام گاندھی اِزم اور عدمِ تشدّد سے اپنی رسّی تڑا کر قومی لڑائی کو ایک انقلابی جدوجہد کی راہ پر لگا دیا اور انہیں انقلابی قوتوں کی رہنمائی حاصل ہوئی۔ ہندوستانی فوج، پولیس اور جہازیوں کی بغاوت اور عوام کی بے پناہ طاقت کے سامنے سامراجیوں نے یہی مُناسب سمجھا کہ کانگرس سے سمجھوتہ کیا جائے۔ اس لئے گاندھی ازم کی جو حیثیت سنہ ۱۹۳۶ء میں تھی وُہ آگے کے سالوں میں باقی نہیں رہی۔ اب جُوں جُوں وقت گزرتا جارہا ہے یہ حقیقت روزِ روشن کی طرح عیّاں ہو رہی ہے کہ جن لوگوں نے گاندھی ازم کو ایک سیاسی ہتھیار کے طور پر استعمال کیا تھا اُن کے پاس آزادی اور عوامی مصیبتوں کی نجات کا کیا تصوّر تھا اس لئے سنہ ۱۹۳۷ء میں یعنی "گئودان" کی اشاعت سے پہلے ہی اس بات کو تاڑ لینا اور

اس سے اپنا رشتہ توڑ کر ادب کی تخلیق کرنا پریم چند کے ذہنی ارتقا کی نشان دہی کرتا ہے اور یہ ان کے باشعور ہونے کی سب سے بڑی دلیل ہے۔ اس لئے جو لوگ پریم چند پر یہ الزام عائد کرتے ہیں کہ وہ باشعور ادیب نہیں تھے، وہ نہ صرف پریم چند کے متعلق زیادتی سے کام لیتے ہیں بلکہ اپنے شعور کو بھی اندھیرے میں رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگرچہ پریم چند نے اپنی تخلیقات میں ایک نئے شعور کو جنم دیا تھا لیکن آج بھی ہم کسی ادیب کو ان کا ہم مرتبہ نہیں پاتے۔ بات یہ ہے کہ جس تھیم کو انہوں نے اپنایا تھا، اس تھیم کو خود انہوں نے ہی ختم کر کے رکھ دیا۔ پریم چند کے بعد بہت سے افسانہ نگار اور ناول نویس ہمارے سامنے آئے لیکن کوئی بھی اس مرتبہ کو نہیں پہنچ سکا، جہاں پریم چند پہنچ چکے تھے۔ یہ صحیح ہے کہ ان میں سے بہت سوں نے پریم چند سے زیادہ گہرائی کے ساتھ سماجی نظام کا مطالعہ کیا ہے اور وہ ان سے زیادہ طبقاتی شعور رکھتے ہیں۔ لیکن عوامی زندگی کی جو کشمکش ہمیں پریم چند کے ادب میں ملتی ہے وہ ان کے بعد کے آنے والے ادیبوں کی تخلیقات میں سوائے دو ایک کو چھوڑ کر کسی کے پاس نہیں ملتی۔ اس لئے جب کوئی یہ سوال کرتا ہے کہ پریم چند کے بعد کون بڑا افسانہ نگار اور ناول نویس ہے تو ہم کوئی ایک نام لیتے ہوئے ہچکچاتے ہیں۔

"شیرازہ" میں چھپنے والی تخلیقات

(۱) ہر نگارش کا معاوضہ پیش کیا جاتا ہے بشرطیکہ وہ غیر مطبوعہ اور غیر نشر شدہ ہو۔

(۲) ہندوستانی تاریخ و تمدّن اور ثقافت و ادب کے مختلف پہلوؤں پر معیاری تحقیقی مضامین قبول کئے جاتے ہیں۔

(۳) ریاست کے تمدّنی اور فنی ورثے کے بارے میں تحقیقی اور تنقیدی مقالات ترجیحی طور شائع کئے جاتے ہیں۔

(۴) فنِ تعمیر، آرٹ اور مصوری سے متعلق مضامین کے ساتھ آنے والی نادر تصاویر کا الگ سے معاوضہ دیا جا سکتا ہے۔

(۵) منظومات، بشرطیکہ معیاری ہوں، قبول کی جاتی ہیں۔

قیصر قلندر

کشمیر کی موسیقی ۔ (۳)

قدرتِ بیان اور موسیقی

موسیقی کا سرچشمہ، رُوحانی اثرات اور شہوات ہی نہیں بلکہ احساس ہی اس کا منبع اور ماخذ ہے۔ موسیقی کا ادراک اُس وقت ہوتا ہے جب مربوط اصوات[1] (Harmonious Sounds) سماعت نوازی کرتے ہیں۔ کوئی لطیف تصویر ہو یا دِل پذیر منظر، وہ ہماری بصارت نوازی کرتے ہیں، کوئی شیریں و شکّریں غذا ہو تو چکھنے کی حِس متاثر ہوجاتی ہے، گلاب و سُنبل کی مہک ہمارے شامہ پر اثر ڈالتی ہے، حریر و پرنیاں ہو یا ریشم و کمخواب ... ... یا کوئی لطیف شے، اُن کو چھُونے سے ہمارے لامسہ کی حِس میں ایک دِل آویز اور آسودگی آمیز ارتعاش پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح سے کوئی لطیف شعر جب ترنّم اور نظام و اوزان کے ساتھ سُننے کا موقعہ نصیب ہو تو سامعہ کے لئے دعوتِ شنید کا کام ہوجاتا ہے۔ اُس وقت قوّتِ سامعہ کے ساتھ قوّتِ ماجرہ بھی اثر پذیر ہوتی ہے۔ اور ایک ہم آہنگ اور مربُوط نقش ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ موسیقی کی زبان آفاقی ہے، بین الملّلی ہے۔ اس زبان سے پاکیزہ جذبات، مربوط اصوات میں ہر سامع تک پہنچتے ہیں۔ "پالتو حیوان ہو یا وحشی، بچہّ ہو یا کوئی اور، اصوات اُسے اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ایسا بھی کوئی ہے جو اُن کے اعجاز کو بیان کرسکے؟[2]"

---

[1] اصوات (Sounds) کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ بعض دفعہ Sounds کو آوازوں سے تعبیر کیا گیا ہے۔ مگر اس کا مقصد یہ نہیں کہ ان دونوں کے استعمال میں تضاد ہے آواز تو گائن کے لئے اور اصوات جُملہ آوازوں کے لئے۔

[2] سنگیت درپن مؤلفہ دامودر مشر ۱۶۲۵ء طبع کلکتہ ۱۸۸۰ء

آواز کے اعجاز کا اندازہ لگانا مشکل نہیں، مگر اس کو بیان کرنا دشوار ہے۔ شاید اس لئے کہ ہر سامع ایک مزاج کے استعداد، طبیعت کے رجحان اور فن کی علمیت کے مطابق کسی مربوط آواز اور خوش الحان ترنم سے جدا جدا اثر لیتا ہے۔ آواز یا صوت کو مسرور کی مسرت کا خزینہ، ملول و مغموم کے انحراف، سامع کے دل موہ لینے والا فلتح، خدائے محبت کا پہلا رسول "غرض کئی ناموں سے یاد کیا گیا ہے۔ اس کی کشش بے پناہ ہے اور تاثیر بے نہایت۔ موسیقی کی قدیم کتابوں میں آواز کو بہت ہی اہم مقام دیا گیا اور ہمارا ارادہ نہیں ہے کہ ہم اس مقالے میں جزئیات پر تفصیل سے روشنی ڈالیں، لیکن ہم اجمالی طور پر آواز کی اہمیت پر بات کریں گے اور اس سے واضح ہوگا کہ بیان کی قدرت، موسیقار کا ایک بیش بہا حسن ہے۔ کلاسیکی نقطۂ نظر سے آوازوں کو دو صنفوں میں منقسم کیا گیا ہے، غیر موزوں و موزوں۔ غیر موزوں آواز یا اصوات ہماری طبیعتوں میں غیر معمولی طور پر وافر ہے اور موزوں اصوات کی بدولت نغموں کی تشکیل ہوتی ہے۔ حکیم فیثا غورث (Pythagoras) اور اُس کے مُریدوں Rameau, Euler اور Helmholtz کا عقیدہ ہے کہ مربوط اصوات متعدد صوتی نظام کی بنیاد ہیں۔ ان سے دل پذیر نغمے پیدا ہوتے ہیں اور اس طرح سے خاصی مطبوعیت (appeal) پیدا ہوتی ہے۔ یہ مطبوعیت فوری طور پر یہ احساس دلاتی ہے کہ موزوں آوازوں میں ایک دوسرے سے ربط یا نسبت ہے جو غیر موزوں اصوات میں نہیں ہوتا۔ اس رابطہ سے اُن کی زیبائی میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ موافق (Consonants) اور واضح اصوات (intelligible Sounds) ہی موسیقی کی اساس ہیں۔ اصوات کی مطابقت و موافقت کسی ایک راگ، آہنگ یا نغمہ کو موزوں بناتی ہے اور اُس قطعۂ موسیقی کو اثر پذیر و دل آویز بنانے میں ممد و معاون ثابت ہوتی ہے۔ کوئی صاحب دستگاہ اگر اتفاق سے اُستاد فیاض خان مرحوم کا شہرۂ آفاق جے جے ونتی سُننے کے بعد کسی ناتجربہ کار سے جے جے ونتی کا خیال سُنے تو وہ معاً یہی کہے گا کہ ؎ ببیں تفاوتِ رہ از کجاست تا بکجا۔۔ ہنرمندوں کی مہارت کسی راگ کو خوش اسلوبی سے پیش کرنے سے ظاہر ہو جاتی ہے۔ ہمارے کان اُن کی آواز سے آشنا ہونے کے ساتھ ساتھ ایک طرح کی آسودگی محسوس کرنے

ا (Northern Indian Music by Alain Daniclow Part I.

لگتے ہیں۔ میٹھے سُر، میٹھی آواز اور میٹھے بول، قدرتِ بیان کو اور اثر انگیز بناتے ہیں۔ یہاں میں چند مثالیں آپ کے سامنے رکھ دوں گا اور پھر ذرا تصور میں لائیے کہ اُستاد بڑے غلام علی خان ایمن کا خیال گانے والے ہیں اور پھر یُوں شروع کر رہے ہیں ؎
"اے ری آئی پیا تجھ بن ــــ" اُن کی شخصیت اور فن، دونوں اُن کی ادائیگی میں لازم و ملزوم صورت اختیار کرتی ہیں اور ہمارے سامنے سُروں کی مطابقت اور آواز کی موافقت سے ایک راگ کا "خیال" جنم "لیتا ہے۔ اسی طرح کئی بار ہم نے مقامِ دھناسری میں یہ اشعار سُنے ہوں گے:

چساں شدم بیار چو شبنم بہ برگِ گُل
ہم بوس و ہم کنار چو شبنم بہ برگِ گُل
بر قرمزی قبائے تو ایں تکمہ بلور
زیباست اے نگار چو شبنم بہ برگِ گُل

یا
قامتت را سرو گفتم، سرو را رفتار نیست
یا دہانت غنچہ گفتم، غنچہ را گفتار نیست
خواستم گل گویمت دیدم کہ گُل بے خار نیست
باز گفتم عمر گویم عمر ہم بسیار نیست

یا
ہا پانہٕ بوہ کُس گوس	پانہٕ اوس بوہ بہانہٕ
پانہٕ اوست ہمہ اوس	پانہٕ اوس بوہ بہانہٕ
پناہ کھاریوم ستہ ساسَو	پران ذِکرِ اِلاّ اللہ
تمیک معنہٕ زانن غوث	پانہٕ اوس بوہ بہانہٕ
ضراب خانہٕ دوٚدیوٚن پوست	ضرب پیوٚم اِلاّ اللہ
صراف وتہٕ یہ شک کوس	پانہٕ اوس بوہ بہانہٕ
دپان سوٚہ چھہ کرال ہمہ اوست	پانہٕ اوس شہنشاہ
کس دُنہٕ دُشمن کس وَنہٕ دوست	پانہٕ اوس بوہ بہانہٕ ؎

؎ اصلی موسیقی ۱۹ مرتبہ احمد اللہ پنجابی۔ یہ سارے اشعار سہ تالہ میں گائے جاتے ہیں اور اُن کے گانے کا وقت نو بجے رات کے قریب ہے۔

یا اسی طرح سے سہ گاہ کی ایک دو یکہ تال میں مندرجہ ذیل اشعار گائے جاتے ہیں :

سو رگہ کھڑ کھے ہارنگہ ترٔ رِیے ۔۔۔ دو بقہ سُندرے اچھہ پوش چھاو
آسمان کھُڑ کھے نیلہ کو تریے ۔۔۔ منہ وَنہ سوزٔ ے بُلبل تہ کاو
دَسہ کھے پانہ کنہ لاگے والہ برٔیے ۔۔۔ دو بقہ سُندرے اچھہ پوش چھاو [۱]

کئی بار ہماری نظر سے یہ مرصع غزل گذری ہوگی جس کا ہر شعر دل پذیر ہے اور اثر آفریں۔ اسی غزل کے چند شعر یہاں دُہراتا ہوں۔ تو آپ خود اندازہ کریں کہ جب شعر و آہنگ اور نوا کا رابطہ بن جاتا ہے تو اس میں بلا کی شدت اور اثر آفرینی پیدا ہو جاتی ہے :۔

گژھتہ ہیے وسّیو اسہٕ پاٹھن وُچھتہٕ آمت یار چھا
میون دیشس چون ڈیشُن یارہ یت دُشوار چھا
دُودِ رُک زرچھُم بدٕ نس کس حکیمس باوہ حال
عشقہ تپ چھا ولہٕ زرچھا دُورِ رُک آزار چھا
کیاہ سناہ درجینِ زُلفس آن دِل من بے خطا
خستہ چھا پابستہٕ چھا آوارہ چھا افگار چھا
نیرہ نس میہٕ وار چھُنہ نار چھم گونڈمُت دِلس
لاہ ہا لو تس تیے پوز نیر نس میہٕ وار چھا

یہ غزل جب محمد عبداللہ تیت بقال یا غلام محمد قالین باف سے راستِ کشمیری کی سہ تال میں آپ سماعت فرمائیں گے تو الفاظ و ترنم کا کچھ ایسا جادو ہوگا کہ دل فریبی اور دل کشی میں اضافہ ہوگا۔ اضافہ؟ یوں کہا جائے کہ حُسنِ الفاظ میں حُسنِ ترنم شامل ہو کر دو آتشہ بن جاتا ہے۔

یہ تو تھی بات صوفیانہ موسیقی کی۔ غور کیجئے تو کتنی دفعہ آپ نے مقبول شاہ کرالہ واری کی مثنوی "گل ریز" کی یہ غزل سُنی ہوگی یا پڑھی ہوگی ۔۔۔۔

---

[۱] اصلی موسیقی ۔ ۲۱ ۔ اس مقام کے گانے کے اوقات کا تعین یوں کیا گیا ہے :
"سہ گاہ از شعبۂ حجاز مے باشد کہ از اول شب تا دو گری بخوانند"

ویسے گُلن آوے بہار از سالہ انتن یالہ یار
ڈُلی ڈُلی ان پھُلی لالہ زاد از سالہ انتن یالہ یار

مگر جب یہی غزل خاص انداز، ایک خاص ترنم اور ایک خاص لَے میں راج بیگم گاتی ہے تو اُس کے مخصوص ترنم و انداز اور سیدھے سادے الفاظ ایک ایسے ربط کا باعث بن جاتے ہیں جس کی بدولت تاثیر و تاثر میں لُطف و کشش شامل ہو جاتے ہیں۔ فاضل کاشمیری نے "کرالہ کوُر" لکھ کر نظم میں رومانی فضا پیدا کی ہے۔ قارئین میں سے بہت ہی کم ایسے حضرات ہوں گے جنہوں نے اس نظم کا مطالعہ کیا ہو، صرف اس اعتبار سے کہ یہ ایک لطیف شعر پارہ ہے۔ ہاں جب یہی نظم غلام محمد ڈار اور اُن کے ہم نواؤں نے کسی محفل میں گائی ہو یا ریڈیو کشمیر سے براڈ کاسٹ کی ہو تو سامعین و ناظرین یا قارئین کی توجہ الفاظ کے انتخاب کے ساتھ آواز کی جادوگری کی طرف مبذول ہوئی ہوگی۔ حال حال ہی میں غلام احمد صوفی اور اُن کے ہم نواؤں کا شہرہ ہوا۔ وہ ایک خاص ڈھب سے رحمان ڈار کا شش رنگ[1] گاتے ہیں۔ یہ ایک نظم ہے جس کے کئی ٹکڑے مِل کر ایک پُر معنی فن پارہ بننے میں معاون ہوئے ہیں۔

ان مثالوں سے میرا یہ مقصد (شاید!) واضح ہوا ہو کہ شعر و آہنگ کے تلفیق و ربط سے، ایک خوش آیند نغمہ، مقام اور چھکری پیدا ہوتا ہے، تو یہ بات قابل غور ہے کہ ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں جہاں سُروں اور سُرتیوں کی مطابقت اور آواز اور آہنگ کی موافقت ایک سماں پیدا کرتی ہے وہاں کرناٹک اور صوفیانہ موسیقی کی گائیکی میں الفاظ و اشعار بھی اہم رُتبہ رکھتے ہیں۔ بیان پر قدرت ہو، آواز پُر اثر ہو، پُرسوز ہو تو دونوں کے حسین امتزاج سے ایک دِل گداز پارۂ موسیقی "جنم" لیتا ہے۔ شعر کو ہی لیجئے اگر نظامِ شعر میں کسی قسم کا خلل پیدا ہو، سُقم آجائے یا بُنیادی اصولوں کا لحاظ نہ رکھا جائے تو کیا ہوگا؟ شعر اپنے محاسن سے مُعرّا ہوگا، "منزّہ" ہوگا اور صریحاً "پاک" ہوگا! اور

---

[1] شش رنگ میرے خیال میں موسیقی کی کوئی صنف نہیں ہے بلکہ ایک نظم کو ایک خاص طور سے گانے کی واضح اور بیّن مثال ہے۔ جس طرح چھکری گانے کے مختلف ڈھنگ ہیں اسی طرح سے ایک غزل یا نظم گانے کے جُدا جُدا طریقے ہو سکتے ہیں اور شش رنگ مروجہ طریقوں سے انحراف کے مصداق ہے۔
شیرازہ مارچ ۱۹۶۴ء (ق۔ق)

ہم یہ کہنے پر مجبور ہوں گے۔ "یہ شعر نہیں۔" یہ نتیجہ ہم اُس وقت نکال سکتے ہیں جب کہ ہم شاعری کی چند بُنیادی باتوں سے آشنا ہوں گے۔

بعینہٖ موسیقی کے بارے میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس کے لئے توافقِ اصوات (Consonance) اجتماعِ اصوات (Fusion) اور مطبوعیت مربوط بزیبائی (Aesthetic agreement) کی ضرورت ہے۔ اس عقیدہ کا اظہار آرکیتاس (Archytas) نے کیا تھا جو افلاطون کا معاصر اور دوست تھا۔ اس طرح سے اُس نے بھی فیثاغورث کے تناسبِ منطقی کی تائید کی ہے۔ اگر ہم مختلف دانش مندوں کے نظریے اس ضمن میں یہاں پیش کریں جنہوں نے موسیقی کے اس "محاسنِ ثلاثہ" سے کسی قدر اختلاف کیا ہے تو اندیشہ ہے کہ مقالہ طویل تر ہو جائے گا۔ ڈیکارٹ (۱۵۹۶ء۔ ۱۶۵۰ء) (Descartes) میکس فون فرے (Max Von Frey) گولڈشایدر (Goldschieder) ریشہ (Richet) اور ہیڈ (Head) نے جہاں موسیقی اور لذّت کا ذکر کیا ہے وہاں وہ لذّت و الم کے مسئلہ کی بحث میں بہت دُور نکل گئے ہیں۔ اس کا ذکر یہاں مقصود نہیں۔

جس طرح سے فیثاغورث، رامو، ہلم ہولٹس، افلاطون، ارسطو، سینٹ آگسٹین (Saint Augustine) موسیقی سمجھنے کے لئے احساس کو بُنیاد قرار دیتے ہیں اور اسی لئے اکثر کہتے ہیں کہ "انسان میں حسِ موسیقی ممتاز ہے اور وہ حیوانات سے اسی لئے متمائز ہے۔" ارسطو اور سینٹ آگسٹین نے اس نظریہ میں اور بھی اضافہ کیا ہے اور کہا ہے کہ "وُسعت و قابلیت ہمارے حواس کو دوسرے ذی رُوحوں سے جدُا کرتی ہے۔ یہی وُسعت، ذہنی، رُوحی اور اخلاقی معنی و مفہوم، موسیقی میں شامل ہیں۔" اس کے برعکس ڈیکارٹ اور اس کے پیرو معترض ہیں کہ عقل و ہُنر کے درمیان کیا رابطہ ہے؟ وہ انسان جو کہ اپنے آپ کو اشرف المخلوقات کہتا ہے، ناقص العقل ہے، خود اپنے لئے ایک ایسی دُنیا تعمیر کرتا ہے جسے وہ خود اپنے ہی ہاتھوں تباہ و برباد کر ڈالتا ہے۔ احساس کے لئے ضروری ہے کہ شعور ہو۔ حیوانات عقل و شعور کے وصف سے بے بہرہ ہوتے ہیں۔ اُن کے پاس خِرد ہے نہ ہوش۔ وہ مشین کی طرح مُتحرک موجودات سے زیادہ وُقعت نہیں رکھتے۔"[1]

---

[1] مجلہ موسیقی شمارہ ۹، اُردی بہشت ۱۳۳۶۔ اقتباس مقالہ از ڈاکٹر خسرو وارستہ

سماعت کی دعوت، موسیقی کا کوئی قطعہ، کوئی گانا، کوئی الاپ اور کوئی بھی راگ دے سکتا ہے۔ مگر اس کی موزونیت اور ناموزونیت اُس وقت ہم پر عیاں ہوتی ہے جب مختلف سُروں سازوں اور صداؤں میں توافق ہو یا مطابقت نہ ہو۔ صدا اور صوت (Voice and Sound) میں ہم آہنگی ہو تو موسیقی، جو ہم سُنیں گے، موزوں ہوگی اور موافق ہوگی۔ اگر اس کے برعکس عمل ہو اور اس مقولہ کی ترجمانی ہوتی ہو کہ ؎ "طنبورِ من چہ سرائد و من چہ سرایم" سروش غلط آہنگ ہو تو اجتماعِ اصوات (Fusion) کے بجائے انتشارِ اصوات (Confusion) کے سوا اور کچھ نہ ہوگا۔

اس ساری بات چیت کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اصوات کا ایک باقاعدہ اور مربوط سلسلہ، الفاظ اور صداؤں کو ایک نیا مزاج، ایک نیا رُوپ اور ایک نیا انداز دیتا ہے۔ رسُول میر کی مشہور غزل "بوتہ ترنہ ای دُور پہ چون نزرئے، بال مرائیو" میں خیالوں کو دلآویز ڈھنگ سے خوب صورت پیکر دیا گیا ہے، ایک رُومانی فضا پیدا ہوئی ہے۔ اسی غزل کو زُون بیگم اور اُن کے ہم نواؤں سے اگر سُننے کا موقعہ ملے تو آواز و آہنگ کا امتزاج ایک کیفیت پیدا کرتا ہے۔ یہاں فن کار کی شخصیت کی خوبیاں اور شاعر کے فن کے محاسن مل کر ایک سازگار فضا قائم کرتے ہیں۔ یہی سازگار فضا موسیقی کی جان ہے۔ سامع کے رُجحان اور میلان کا بھی اس میں دخل ہے۔ وہ اس اعتبار سے کہ اگر سامع مغموم ہے تو غم انگیزی میں اضافہ ہوگا اور اگر مسرور، تو وجہِ نشاط میں ایک سرور اور کیف شامل ہوگا۔

اکثر موسیقی دانوں کا خیال ہے کہ تاثیر کے لحاظ سے موسیقی دو کیفیتیں پیدا کر سکتی ہے، غم انگیز اور نشاط آور۔ بعض ماہرینِ فن کا نظریہ یہ بھی ہے کہ موسیقی آرام، تسکین وغیرہ بہم کرتی ہے۔ کشمیر میں ایک بات عام ہے کہ "صوفیانہ موسیقی حزن اور ملال انگیز ہے اور چھکری یا کوئی اور صنفِ موسیقی نشاط آور اور مسرّت انگیز ـــــ" اگر بغور اس نظریہ کا جائزہ لیا جائے تو ہم اس نتیجے پر پہنچ جائیں گے کہ صوفیانہ موسیقی چھکری نہیں ہوسکتی، اور نہ چھکری صوفیانہ موسیقی۔ یہ دو الگ الگ طریقے ہیں گائیکی۔ دونوں کے مزاج ایک دوسرے سے جدا ہیں۔ صوفیانہ موسیقی آسُودگی بخش ہے اور نشاط آور۔ یہاں نشاط کے معنی لذّت کے نہیں ہیں۔ نوروزِ صبا، عراق، سندھوری، پہلوی، راست، پنج گاہ کو ہم نشاط آور اور نوا اور مُہار کو متقدر اور چہار گاہ، راستِ کشمیری اور بہار کو متین کہہ سکتے ہیں۔ اب آپ سوچیں گے

کہ میں نے چند مقامات کی مثال دی ہے اور باقی ایسے ہیں جو SUBTLETY سے عاری ہیں۔ یہ خیال راہ نہیں پاسکتا۔ بلکہ یُوں کہنا ضروری ہے کہ صوفیانہ موسیقی کی گائیکی جُدا جُدا فن کاروں کی ادائیگی سے وابستہ رہی ہے۔ آواز جوان ہو، تنومند ہو اور مُوثر ہو تو عمر کا اثر ادائیگی پر بہت ہی کم پڑتا ہے۔ Tempo میں تنوّع ہو اور ادائیگی Dynamic ہو تو فن پارہ خوب صورت اور دِل آویز ہوسکتا ہے۔ سُرعتِ آہنگ وجد و ہیجان میں خاص اثر کرتی ہے۔ اسی لئے کہتے ہیں۔ "آہنگ تند نمی تواند غم انگیز باشد۔ و آہنگِ آرام نمی تواند ایجادِ شادی نماید"[1] رواں تال میں مقامِ راست کشمیری کے یہ اشعار گائے جائیں تو غم انگیزی نہ ہوگی بلکہ ایک لطیف احساس بیدار ہوگا۔ جس میں سرور و کیف بھی شامل ہوگا:-

یِس مارہ مُتِس مانز ہیم ہمَن — کمن سیتھین گوم

یِس خالِ سیہ منز باگ بمُن — تس ہیتھ گیُم کام

تس کُن وُچھنس روے چھُمہ سمَن — کمن سیتھین گوم

گو دانہِ کھیاو حض آدمَن — جنتہٕ کڈٕنہٕ اوم

یہ بال مارِس تمی عمَن — کمن سیتھین گوم

شراب لزوم شراب خمُن — داماہ تمہٕ کوُرے جوم

تی چھُم پھیران ہمن نمن — کمن سیتھین گوم[2]

صوفیانہ موسیقی رُوحانی ہے، ایک سادہ و پاک موسیقی جو قیودِ دُنیاوی کی اسیر نہیں ہے۔ ان اشعار کو پڑھیئے یا سُنیئے تو کیا آپ کے دِل میں حُزن پیدا ہوگا؟ آپ یہ کہیں گے کہ قاری اور سامع کے مُوڈ اور میلانِ طبع پر بھی اس بات کا انحصار ہوتا ہے کہ وہ کس طرح سے گانے کا خیر مقدم کرے اور کس حال میں وہ صوفیانہ موسیقی سُنتا ہے؟ کس خیال سے سُنتا ہے؟ اُس کے دِل میں یہ جذبہ تو نہیں کہ صوفیانہ موسیقی (Lotus Eaters) کے "حال" میں اضافہ کرنے والی موسیقی ہے؟ وہ اگر مندرجہ صدر شعر بھی سُنے گا یا حافظ یا خیام، مہجور یا رسول میر کے رومانی اشعار۔ تو اُس کی یک طرفہ سوچ اُن شعروں کی خوب صورتی کو نظر انداز

---

[1] مقالہ: غم و شادیٔ ما ... از ہرمز فرہت

[2] اصلی موسیقی ۲۵ صفحہ ۴۶ مُرتبہ احمد اللہ پنجابی

کرنے پر مجبور کرے گی۔ میزان بندی[1]، حالات، تعینِ سُرعت، مختلف زیر و بم، کشمیر کی موسیقی کو محدود نہیں کر پاتے بلکہ اس میں ایک نئی کشش کے متحمل ہوتے ہیں۔ اس کے برعکس ایرانی موسیقی ان حدود سے بالاتر ہے۔ بعض ماہرین کا عقیدہ ہے کہ انتقالِ تکیہ (Change of stress) موسیقی میں شعر سے بیش تر متداول ہے اور موسیقار اس کے محل یا وقوع کو جُدا جُدا نغموں میں لاتا ہے۔ اگر سعدی شیرازی کا یہ مصرع پڑھا جائے گا:

اے ساربان آہستہ راں   کارام جانم میرود

تو اس کو چار حصوں میں بانٹ دیا جائے گا اور اس بحر[2] کی رُو سے اس مصرع کی تقطیع چار بار مستفعلن سے کی جائے گی:

اے ساربان	آہستہ راں	کارام جا	نم میرود
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

اس مصرع کے ۱۶ ہجا ہیں جن میں بارہ[12] بلند اور چار[4] مدہم یا کوتاہ ہیں اور اس کو اگر تال کے اعتبار سے جانچ لیا جائے تو چھ[6] جگہ stress ہے اور وہ یوں ہے:

ا[1] ی[2] سا[3] ر[4] با[5] ں[6] آ[7] ہس[8] تہ[9] راں[10] کا[11] را[12] م[13] جا[14] نم[15] می ر و د[16]

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

شعر کے اندر جو موسیقی ہے (Internal rhythm) وہ گانے میں اور اُجاگر ہو جاتی ہے اور اس سے ظاہر ہے کہ بحر و اوزان موسیقیت میں اعانت کرتے ہیں۔ ان کے بغیر شعر شعر نہیں رہتا اور وزن و نظام کے بغیر موسیقی بے جان اور بے ہنگم بن جاتی ہے۔

پاکیزہ اور آفاقی موسیقی، ہر تنِ واحد کے لئے مشترکہ اپیل رکھتی ہے:

"بعض اصوات کی ہم آہنگی، ذہنی آسودگی اور رُوحانی راحت کا بیّن ثبوت بہم کرتی ہے۔ جو بہت ہی بلند و ارفع موسیقی میں مستعمل ہوتی ہے اور ہندوستان میں ان کا تعلق سام وید

---

[1] اس ضمن میں ہندوستانی گائیکی میں الاپ، بلمپت، درت، تال اور لے کا ذکر کرنا ضروری ہے جن کی بدولت ایک راگ کے رُوپ سروپ پیش کرنے میں مدد ملتی ہے۔ اگر ان میں سے کسی میں کوئی بھی کمی یا کوتاہی آتی ہے تو "اصلیت" سے انحراف ہوگا اور ادائیگی میں خلل آئے گا۔

[2] بحر رجز مثمن سالم

کے گننے سے رہاہے۔ اس مُطہّر فن کو صیغۂ راز میں اس لئے رکھاجاتا کہ اس کے اثرات بہت اہم اور وسیع ہوتے۔"[1]

"موسیقی ہر ارتقا کا منبع و سرچشمہ ہے۔ ابتدائے آفرینش میں ذاتِ کُل نے اسے اپنے فکر میں باریاب پایا اور بعد ازاں اس کے اثرات دوسروں تک بھی پہنچے۔"[2]

الغرض موسیقی کی آفاقیت، گائن ہو یا سازوں کی موسیقی ہو، دونوں میں مشترکہ اپیل کی آئینہ داری ہوتی ہے۔ اس کی زبان ایک ہے۔ ایسی زبان جسے شوق رکھنے والے سبھی احباب مرد و زن سمجھ سکتے ہیں۔

اگلے شمارے میں ہم صوفیانہ موسیقی اور چھکری کے سازوں کی ساخت اور ان کی تاریخ پر کچھ روشنی ڈالیں گے۔

---

[1] Northern Indian Music by Alain Danielow.

[2] سنگیت رتناکر از وٹھل بحوالۂ الین ڈینی لو

بقیہ حرفِ آغاز

پچھلے سال کے دوران ریاست کی مختلف زبانوں میں چھپنے والی بہترین کتابوں پر انعامات تقسیم کئے گئے جن کی تفصیل دوسرے شمارے میں شائع کی جائے گی۔

اکادمی کی طرف سے بین الصوبائی ثقافتی وفود کی کل ہند سکیم کے تحت ایک نمائندہ ثقافتی وفد اُتر پردیش اور بہار کا کامیاب دَورہ کرکے واپس آگیا۔

نئے سال میں اکادمی اپنے منصوبوں میں اور زیادہ جامعیت پیدا کرنے کی اُمید رکھتی ہے۔

محمد یوسف ٹینگ

پنڈت بشن نرائن در آبر لکھنوی

پنڈت بشن نرائن در آبر پنڈت کشن نرائن در کے خلفِ اکبر تھے۔ بارہ بنکی میں ۱۸۶۴ء میں پیدا ہوئے۔ اوائلِ عمر ہی سے ذکاوت و ذہانت کے آثار چہرے سے ظاہر تھے۔ آٹھ نو برس کی عمر میں اُردو فارسی کی تعلیم سے بسم اللہ ہوئی۔ انٹرنس پاس کرنے کے بعد کیننگ کالج لکھنؤ میں اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لیئے داخل ہو گئے لیکن ریاضی نے قدم آگے نہ بڑھنے دیا۔ اس کے بعد ولایت تشریف لے گئے اور یہ اقدام بڑی اخلاقی جرأت کا ثبوت تھا۔ کیونکہ بقولِ حضرت چکبستؔ یہ عقبےٰ کے سفر سے کم وحشت ناک نہیں سمجھا جاتا تھا۔ حضرت جگر بریلوی "زمانہ" مارچ و اپریل ۱۹۴۹ئہ میں آپ کے متعلق لکھتے ہیں :۔

ولایت پہنچ کر آپ نے اپنے وقت کا ایک لمحہ بھی نہ تو لہو و لعب میں گنوایا نہ چمنستانِ حُسن کی گل چینیوں میں بلکہ سرسوتی کے سچّے پجاری کی طرح ہمہ تن تحصیلِ علم و حکمت میں مشغول ہو گئے۔ ذریعۂ معاش کے خیال سے بیرسٹری پاس کی لیکن دِل و دِماغ کو مغربی حکماء و مُفکّرین کی تصنیفات کے مطالعہ سے نُورانی کرتے رہے۔ تاریخ، فلسفہ، سیاسیات اور معاشیات پر خاص طور سے عبور حاصل تھا۔ غرض ولایت سے جب واپس ہوئے تو علوم مغربی کے ایسے عالم متبحر ہو کر، جس کی تحریر پہ اہلِ زبان کی تحریر کا دھوکا ہوتا ہے لیکن آفرین صد آفرین کہ ولایت کی کُفر انگیز و توبہ شکن فضا اور علومِ مغربی کی لذّت یابی آپ کے اخلاق و تہذیب میں جو ہندوستانی معاشرت کا نمونہ تھے، کوئی تغیر نہ پیدا کر سکی۔ تواضع، خلوص، حمیّت، نیک نفسی، تحمّل و استقلال کے اعتبار سے انسانی فضیلت کی مثال بن کر رہے بلکہ بقولِ چکبستؔ "قدرت نے

توکّل و استغنا کے پتلے میں کسی یوگی کی رُوح پھونک دی تھی۔"

ولایت سے واپس آکر لکھنؤ میں آپ نے وکالت شروع کر دی۔ ۱۸۸۷ء میں کانگرس میں شرکت کی اور قومی خدمت کو اپنا شعار بنایا۔ آپ کی صاف دِلی، بے غرضی اور حُبّ الوطنی ہمیشہ یادگار رہے گی۔ دسمبر ۱۹۱۱ء میں کانگرس کے صدر منتخب ہوئے اور ایک فاضلانہ خطبۂ صدارت پڑھا جو انگریزی پر قدرت کا بڑا اچھا نمونہ ہے۔ آپ بڑی سُتھری انگریزی لکھتے تھے۔ انگلستان کے اہلِ ذوق و ادب نے آپ کے مضامین کی دل کھول کر داد دی ہے۔ مولانا عبدالماجد دریابادی کا ایک مراسلہ پنڈت آبر لکھنوی پر ۱۵۔مئی ۱۹۵۹ء کے "ہماری زبان" میں شائع ہوا ہے۔ اس میں رقم طراز ہیں:۔

"پنڈت جی بیرسٹری میں تو کچھ جی نہ لگاتے تھے البتہ سیاسیات کے فاضل تھے اور گوکھلے کی لبرل پارٹی کے لئے باعثِ فخر۔ دسمبر ۱۹۱۱ء میں کانگرس کے صدر منتخب ہوئے اور ایک فاضلانہ خطبۂ صدارت سُنایا۔ برطانیہ کے سیاسی مفکّروں اور فلسفیوں بنتھم، بجھٹ، جیمس مِل، جان مِل، مکاے مارے وغیرہ کے اقوال نوکِ زبان تھے اور انگریزی ادب پر تو اِتنا عبور تھا کہ ہندوستانیوں میں بس چند ہی اُن کی ٹکر کے کہے جاسکتے تھے۔"

سر تیج بہادر سپرو و پنڈت منوہر لال زتشی جیسے فاضل اجل اور روشن دماغ عالموں نے آپ سے فیض حاصل کیا اور آپ کو اپنا اُستاد بنایا اور حضرت چکبست نے بھی آپ کے سامنے زانوئے ادب تہہ کیا۔ چکبست نے پنڈت جی کی یاد میں "نذرانۂ رُوح" جیسی شاہکار نظم لکھی۔ چکبست نے کیا خوب فرمایا ہے:

مجھ سے یارانِ عدم نے یہ آکر فرمایا
حسرت آباد جہاں سے تجھے کیا ہاتھ آیا

میں کہوں گا کہ بس اِک رہبرِ کامل پایا
زندگی کی یہی دولت ہے یہی سرمایا

لے کے دُنیا سے یہی مہر و وفا آیا ہوں
اپنے محسن کی غلامی کی سند لایا ہوں

سیاسی جدوجہد میں دن رات حصّہ لیا جس کی وجہ سے صحت بگڑنے لگی۔ تپ دِق کا مہلک مرض لاحق ہو گیا اور سالہا سال اسی مرض میں مُبتلا رہے۔ گرمی اور برسات کا زمانہ کسی پہاڑی مقام پر گذار دیتے تھے اور جاڑے کے زمانے میں لکھنؤ چلے آتے تھے اور گولہ گنج میں پنڈت اقبال نرائن مسلدان کے یہاں ٹھہرتے تھے۔ منشی دیا نرائن نگم کے ایک عزیز ڈاکٹر مادھو سرن نگم بھی اسی مرض میں مُبتلا تھے۔ اُن کی

مُلاقات ابرؔ مرحوم سے ہوئی۔ نگم مرحوم نے رسالہ "زمانہ" کے جوبلی نمبر میں جو فروری ۱۹۲۸ء کو شائع ہوا ہے اُس میں ایک مقالہ "یادِ رفتگان" کے نام سے لکھا ہے۔ اُس میں اس مُلاقات کا ذکر یُوں کرتے ہیں :۔

"پنڈت بشن نرائن در ابرؔ اُردو کے اچھے شاعر، انگریزی کے بلند پایہ ادیب، نامور نقّادِ سُخن اور مُلک کے مشہور رہنما تھے۔ یُوں تو شروع ہی سے آپ "زمانہ" کے سرپرست رہے لیکن جب آپ بسلسلۂ علالت المورڑہ تشریف لے گئے تو آپ کی مُلاقات ایڈیٹر "زمانہ" کے ایک دِلی دوست اور قریبی عزیز ڈاکٹر مادھو سرن صاحب نگم (مرحوم) سے ہوگئی جو خود بھی اُسی نامُراد مرض میں مُبتلا تھے جس کے پنڈت صاحب عرصے سے شکار تھے۔ فرشتہ خصلت مادھو سرن نے شروع ہی سے "زمانہ" کی اعانت وامداد کو اپنا فرض سمجھ رکھا تھا۔ چنانچہ جب المورڑہ میں ان کا اور پنڈت صاحب کا ارتباط بڑھا تو اُنہوں نے "زمانہ" کے لئے پنڈت صاحب سے ایک اچھا خاصہ دیوان حاصل کر لیا۔ ابرؔ صاحب نے اُس مجموعہ کی سب غزلیں عزیزی مادھو سرن جی کے تفننِ طبع کے لئے کہی تھیں اور اُن پر انہیں اختیارِ کامل دے دیا تھا کہ جو چاہیں، کریں۔ چنانچہ یہ مجموعہ ان دونوں اصحاب کی باہمی محبّت کی یادگار آج بھی ہمارے پاس محفوظ ہے۔ اس کی غزلیں مختلف موقعوں پر مادھو سرن جی مرحوم نے خود اپنے قلم سے نہایت خوش خط لکھی ہیں۔ جناب ابرؔ نے اس کی نظرِ ثانی کردی ہے۔ جس کاپی پر یہ کلام نقل کیا گیا ہے۔ وہ اسکول کی ایک معمولی ایکسرسائز بُک ہے جس میں نام کی جگہ ڈاکٹر مادھو سرن نے اپنا نام کلاس کی جگہ مجبُوری، اسکول کے نام کے سامنے عالمِ فانی اور سبجکٹ کے خانے میں دِق لکھا ہے۔ آج یہ دونوں محبّ عالمِ بالا میں ہیں لیکن اُن کی محبّت کی نشانی اب تک اُسی طرح محفوظ ہے اور شاید کسی وقت دُنیا کے رُوبرو پیش کردی جائے۔ درؔ صاحب نے مادھو سرن جی کی وفات (۱۹۱۱ء) کے بعد "زمانہ" پر خاص نظرِ عنایت مبذول فرمائی۔ چنانچہ اس بیاض میں خاص خاص مقامات پر پنسل سے نشانات بنا کر بہت سے اشعار خود انتخاب فرمائے ہیں۔ اس غزل کے آخر میں جس کا پہلا شعر یہ ہے :

دُنیا میں درد کے لئے گر آفریدہ ہوں
یاربّ کسی یتیم کا اشک چکیدہ ہوں

آپ نے خود دفتر "زمانہ" میں تشریف لا کر یہ دو اشعار پنسل سے اضافہ فرمادئے تھے :

ع میں کیا خراب محفلِ رنداں میں ہونگا شیخ۔ ایمان کسی کا ہوں نہ کسی کا عقیدہ ہوں

ع خاموشی کا اشارہ یہ ہے گوشِ عقل سے۔ مجھ کو بھی سن کہ میں سخن ناشنیدہ ہوں

تپِ دق کے مرض میں ۱۹ نومبر ۱۹۱۶ء کو قبل از وقت پیامِ اجل آ گیا۔ سارے ہندوستان میں آپ کی وفات پر کہرام مچ گیا۔ چکبست اور منشی نوبت رائے نظر کے نوحے آپ کی وفات پر اچھے ہی نہیں بلکہ بہت اچھے ہیں۔ چکبست کے نوحہ کے دو بند ملاحظہ فرمایئے:

صدمۂ عام یہ ہے قوم کا پیالا نہ رہا　　بے زبانوں کی زبان دل کا سہارا نہ رہا
گلشنِ علم و ادب کا چمن آرا نہ رہا　　مطلعِ دانش و بینش کا ستارا نہ رہا
سب یہ غم ایک طرف ایک طرف غم اپنا
جس سے دنیا نہیں واقف وہ ہے ماتم اپنا

ہم نے دیکھے ہیں ترے اشکِ محبت اکثر　　جن پہ صدقے ہیں زبان اور قلم کے جوہر
دو نگینے تھے حمیت کے ترے قلب و جگر　　ہوئی غیروں کو نہ اس پاک خزانے کی خبر
ظاہری حسن لیاقت کے یہ دیوانے ہیں
شمع دیکھی نہیں فانوس کے پروانے ہیں

اثر مرحوم اردو کے ایک بلند پایہ شاعر تھے۔ آپ کا شمار لکھنؤ کے ثقات اہلِ زبان میں ہے۔ آپ کی زبان دانی اور قابلیت مسلّمہ تھی۔ اردو کے اساتذہ کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور انیس و آتش و غالب کے کلام کے شیدائی تھے۔ مرحمت الدولہ حکیم خلف الرشید حضرت امیر مرحوم کے ارشد تلامذہ میں سے تھے۔ مجموعہ کلام شائع نہیں ہوا۔ رسالہ "زمانہ" اور رسالہ "ادیب" الہ آباد کی پرانی فائلوں میں آپ کا کلام بکھرا پڑا ہے۔ "بہار گلشن کشمیر" جلد اوّل میں بھی آپ کا کچھ کلام مل سکتا ہے۔ "مضامینِ چکبست" میں حضرت چکبست لکھتے ہیں:

"پہلی غزل جو حضرت اثر نے تصنیف فرمائی تھی اس کا ایک شعر مجھے اس وقت یاد آ گیا ہے وہ شعر یہ ہے ع

جبیبِ ملک ہیں اپنے وطن سے ہم کو الفت ہے
تمنائے ولایت کیا کریں ہندوستان ہو کر

بارہ تیرہ سال کا عرصہ ہوا کہ پنڈت للتا پرشاد صاحب پٹودی کے یہاں لکھنؤ میں دو سال تک مشاعرے ہوئے۔ یہ مشاعرے بھی یاد رہیں گے۔ پنڈت بشن نرائن در برابر ان مشاعروں میں شریک

ہوتے رہے اور برابر طرحی غزلیں کہتے رہے۔ پہلی ہی غزل جو آپ نے مشاعرے میں پڑھی، اس کا ایک شعر بہت مقبول اور مشہور ہوا ؎

نیّت پاک ہے طہارت کے لئے ۔۔۔ نہ وضو چاہیئے زاہد نہ تیمم مجھ کو

حضرت جگر بریلوی فرماتے ہیں ۔ " مندرجہ بالا دونوں شعر آپ کے معیارِ زندگی کا مکمل آئینہ ہیں۔ پہلے میں وطن کی محبّت اور عظمت کا اظہار ہے اور دوسرے میں رسومِ مذہب و ملّت پر نیّتِ پاک کی فضیلت کا۔

آپ کے اُردو کلام کے متعلق حضرت جگر بریلوی "زمانہ" مارچ و اپریل ۱۹۴۹ء میں رقم طراز ہیں :

" مجموعہ کلام بہت نہیں، پھر بھی جو ہے خوب ہے۔ نظمیں بھی ہیں غزلیں بھی۔ خیالات میں مذاقِ جدید کی تازگی اور حکیمانہ نکات کی روشنی ہے۔ حُسن و عشق کے پامال و فرسودہ خیالات سے اجتناب کیا گیا ہے۔ لوازمِ شاعری میں لغات پرانے وہی گُل و خار، شمع و پروانہ، سرو قمری وغیرہ وغیرہ ہیں۔ لیکن پاکیزہ خیالی کے لئے باریک ریشمی پردوں کا کام دے رہے ہیں۔ طرزِ ادا میں صفائی، روانی، نرمی، ہمواری اور شگفتگی ہے۔"

چند اشعار ملاحظہ فرمائیے :۔

نہ ٹپکا آنکھ سے جو اشک لہو ہو کر ۔۔۔ وہ میرے دل میں رہا خون آرزو ہو کر

کہیں آثارِ بربادی ہوں یاں صدمہ گذرتا ہے
میں روتا ہوں اگر دیوار میں پانی بھی مرتا ہے

کسی مے خانے میں یہ تفرقہ پردازی ہے ۔ خم سے شیشہ ہے جدا شیشہ سے پیمانہ جدا

نظر آتے نہیں جو چشمِ بلبل کو بھی گلشن میں
نگاہِ شوق چن لیتی ہے ان پھولوں کو دامن میں

گھیرے ہیں آرزوئیں جب تک ہے جان تن میں
ہے شمع سے ہجوم پروانہ انجمن میں

میں ہوں رنگ آئینہ ابریاں میں بڑا سہی پہ یہ شکر ہے
نہ کدورت دلِ دشمناں نہ غبارِ خاطرِ یار ہوں

ہے بیکاری بھی اس خم خانہ عالم میں با کاری ۔۔۔ جو خالی بیٹھے ہیں وہ عمر کا پیمانہ بھرتے ہیں

اثر ہو سُننے سے کانوں کو یا نہ ہو لیکن — جو فرض تھا وہ ادا کر چکی زبان اپنا
ہر دانے کی کیا زیرِ زمین کل تھی حقیقت — کیوں خاک سے دامن کو اُٹھائے ہیں شجر آج
جب نہ سُوجھی راہِ حق گم گشتگانِ دہر کو — شیخ کوئی ہو گیا کوئی برہمن ہو گیا

تڑپ کر جیسے شمع بزم پر پروانہ آتا ہے
یوں ہی آتا ہے جس پر یہ دلِ دیوانہ آتا ہے

گو جنونِ عشق سے دُنیا میں شور و شر اُٹھا
یہ شرارت کس کی تھی جو فتنۂ محشر اُٹھا

پنڈت بشن نرائن در آبر اور پنڈت رتن ناتھ سرشار نے کشمیری سوشل کانفرنس میں جو ۱۸۹۴ء میں لکھنؤ میں ہوئی تھی، اپنے اپنے قصیدے پڑھے تھے۔ دونوں کے قصیدے ایک ہی زمین میں تھے لیکن ابر مرحوم کے قصیدے کا انداز دوسرا تھا۔ پنڈت بشن نرائن در ابر اپنے قصیدے میں بشو نرائن بہار کی نسبت فرماتے ہیں :۔

یہ وُہ ہے جس نے نکالا رسالہ کشمیر — اس سے آج ہے سرسبز قوم کا گلزار
ہمارے واسطے صدہا مصیبتیں جھیلیں — اُٹھائے سارے زمانے کے سینکڑوں آزار
ہٹے نہ پاؤں مگر راہِ خیر سے اُس کے — وطن کے نام پر کی جاں تک بھی اپنی نثار
اسی نے قوم کے پاؤں کی بیڑیاں کاٹیں — اسی نے سب کو سکھائی زمانہ کی رفتار
ڈرا کسی سے نہ تھا یہ ریفارمر ایسا — کچھ نہ لوگوں کے غصّہ سے یہ ہوا ناچار
عیوب بچوں کی شادی کے پوست کندہ لکھے — کئے نقائص تعلیم بے خطر اظہار
جمایا نقش اسی نے یہ قوم کے دل پر — شجر لگایا جو اُس نے وہ آج لایا ہے بار

چند اشعار اور ملاحظہ فرمائیے :۔

اناث بھی تھیں شریکِ مباحثہ اس جا — تھی گوش گوش سے سُننے کی اُن کی سب گفتار
ہوا تھا علم سے آئینہ فہم کا روشن — عفیفہ ایسی کہ مریم ہزار جاں سے نثار
یہ حُسن صورت و معنی کہ جس سے ہوتا تھا — صفائے رُخ سے صفائے قلوب کا اظہار
ہر اک کا فخر تھا لڑکوں کو تربیت دینا — ہوں مائیں ایسی تو لڑکے ہوں کیوں نہ برخوردار

"تاریخ" پر ایک قابلِ داد مُسدّس لکھا ہے اُس کے دو بند ملاحظہ فرمائیے :

تاریخ ہے معلّم باہوش و باخبر — ہو اس کے مدرسے میں اگر ایک دم گزر

مضمون ملیں وہ جن سے ہو روشن دلِ بشر عالم جہاں کا اور ہی آنے لگے نظر
اُٹھے نقاب دیدۂ وہم و خیال سے
ماضی زیادہ صاف نظر آئے حال سے

تاریخ عقدہائے سلف کی کلید ہے رشتہ یہی میانِ قریب و بعید ہے
جس کو کہ ہم سمجھتے ہیں وضع جدید ہے اس کے لباسِ کہنہ سے قطع و برید ہے
تاریخ حالِ اہلِ سلف کی گواہ ہے
غافل کے واسطے سبقِ انتباہ ہے

پنڈت بشن نرائن در آبر کا ایک خط ملاحظہ فرمائیے۔ یہ خط حامد علی خاں بیرسٹر کے نام ہے اس خط کی نقل میں نے حضرت صفی مرحوم سے حاصل کی تھی:۔

الموڑہ۔ ۸۔ مئی سنہ ۱۹۱۲ء

مائی ڈیر حامد! تسلیم۔ آپ کے تین خط مجھے ملے۔ محض سُستی کے سبب سے اتنی دیر جواب لکھنے میں ہوئی۔ میں نے نہایت شوق سے آپ کی غزلیں پڑھیں "گُلشن میں" والی غزل خوب کہی ہے۔ آپ کا ایک رنگ خاص ہو گیا ہے جس کا درد مجھے پسند ہے اور اُس رنگ سے کوئی غزل خالی نہیں ہوتی ہے۔ "سحر بھی"۔ "نظر بھی" والی غزل میں آپ نے زیادہ فکر نہیں کی ہے اور جب برابر مشاعرے ہوں تو یکساں فکر ہو بھی نہیں سکتی ہے۔ میں نے آپ کا مضمون ڈومس وذیابیطس والا "لیڈر" میں پڑھا۔ خوب لکھا ہے عجیب کیفیت کے ساتھ معمولی تجربات کو بیان کیا ہے۔ خواجہ آتش کو اس میں بھی آپ لے ہی آئے۔ گو میں کہتا تو بہت کم ہوں اور جو کچھ کہتا ہوں اس کی بساط ظاہر ہے۔ لیکن اُردو شعرا کے کلام اکثر پڑھا کرتا ہوں اور سلسلہ سے اور بغور پڑھتا ہوں۔ میرا یہ خیال روز بروز مضبوط ہوتا جاتا ہے کہ غزل میں خواجہ صاحب کا جواب بجز میرؔ کے اور کوئی لکھنؤ میں نہیں ہوا۔ محض غزل میں سوداؔ کو بھی اُن پر ترجیح نہیں دیتا۔ گو سوداؔ اور اصنافِ سُخن پر قادر تھے اور آتش سے بلند تر رُتبہ رکھتے تھے۔ اب میری سمجھ میں نہیں آتا ہے کہ کس طرح ناسخؔ کو لوگ آتش پر ترجیح دیتے تھے۔ مجھے دونوں میں بڑا فرق معلوم ہوتا ہے بلکہ مختصر یہ ہے کہ آتش شاعر تھے اور ناسخؔ کے فطری شاعر ہونے میں مجھے کلام ہے۔ یہ رائے میری آپ ہی کے واسطے ہے کیونکہ بہت سے لوگ اس کو لغو سمجھیں گے اور یہ خیال ان کا بالکل بیجا بھی نہیں ہوگا کیونکہ مجھ میں وہ استعداد نہیں ہے جو ایسی تنقید کے واسطے ہونی چاہیئے اور میری بات اہلِ سخن کے قابلِ لحاظ نہیں ہو سکتی ہے۔ باقی خیریت ہے۔ زیادہ نیاز: بندہ بِشن نرائن در

گنگا دت شاستری وِنود

آچاریہ اودھ بھٹ

شاعری کے میدان میں صنایع و بدایع کو بہت اہمیّت حاصل ہے۔ صنایع و بدایع سے مطلب ہے خوُبی یا زیور۔ جس طرح عورت کی خوبصورتی زیور کے پہننے سے نِکھرتی ہے۔ اسی طرح صنایع و بدایع کے ذریعہ سے شاعری کا حُسن بھی دو بالا ہو جاتا ہے۔ ادب کے میدان میں یہ صنایع و بدایع کیا ہیں اور ان سے خوُبی کیسے بڑھتی ہے؟ اس مضمون پر زیادہ لِکھنے کی ضرورت نہیں۔ یہ صاف ظاہر ہے کہ چمتکار سے بھرپوُر مطلب ہی شاعری کی خوُبی کی دلالت کرتا ہے۔ جس کے معنی ہیں بات کا ہیر پھیر ہو، اسی کو چمتکار سے بھرپوُر مانا جاتا ہے یا سیدھے سادے مطلب کو شاعرانہ انداز کے ذریعہ بیان کرنے سے ہی اس میں مطلب کا چمتکار پیدا ہو جاتا ہے۔ اس طرح کی کئی کہاوتوں کے کئی طریقے ہوتے ہیں۔ وہ "ساودھان یا ہُشیار ہے۔" "نہ کہہ کر" وہ "چوکنّا ہے" کہہ کر مطلب کی خوبصورتی زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ "بڑھاپا آ گیا" کہنے کی بجائے "بھنوری چھُپ گئے اور ہنس ظاہر ہو گئے۔" یوُں کہنا زیادہ چمتکار سے بھرپوُر کہاوت ہے۔ اس طرح کہاوت میں خوُبی پیدا کرنے کے لئے ہی صنایع و بدایع کا استعمال کیا جاتا ہے۔ کچھ صنایع و بدایع الفاظ کی خوُبی بڑھاتے ہیں۔ کچھ مطلب کی۔ پہلے کو صنایع اور دوسرے کو بدایع کہا جاتا ہے۔ پہلے کی مِثال ہے मन रमा रमणी रमणी रता (من رما رمنی رمنی تیا) اس میں رمنی رمنی وغیرہ الفاظ کے گھیرے سے صنایع کی خوُب صورتی نِکھر آئی ہے۔ اسی طرح بدایع کی مثال "اُودھتہ اودھے گری منچ پر رگھو ور بال پتنگ" مطلب ہے اُودھیاچل پہاڑ کے سٹیج پر رام چندر رُوپی بال سُورج کا طلوع ہو۔

صنایع و بدایع کا حسن اور شاعری میں ان کی جگہ مختصر الفاظ میں ظاہر کرنے کے بعد اب

ہم اس بارے میں خاص طور پر یہ ظاہر کرنا چاہتے ہیں کہ شاعری کی رُوح کے بارے میں مختلف سکولوں کے پیرووُں نے علیحدہ علیحدہ جماعتیں قائم کی ہیں۔ جیسے کوہی راج بشواناتھ وغیرہ آچاریہ شعر کی چاشنی کو ہی شاعری کی رُوح مانتے تھے۔ آنند وردھنا آچاریہ کا دل شاعری کی رُوح اس کے الحان کو سمجھتا ہے۔ اسی طرح وامن آچاریہ شعر کی طرز کو ہی شعر کی رُوح مانتے تھے۔ اور شنکک وغیرہ آچاریہ شعر کی رُوح کو اس کا ٹیڑھا پن یا ہیر پھیر سمجھتے تھے۔ ان میں کچھ آچاریہ ایسے بھی تھے جو صنایع و بدایع کو ہی شاعری کی رُوح مانتے تھے۔ ان میں بھامت، رودربٹ اور اودھ بٹ مشہور تھے۔ زیر بحث مضمون میں صنایع و بدایع کے متعلق اودھ بٹ کی رائے سے بحث مقصود ہے۔ جہاں آچاریہ بھامت نے اس طرح کے صنایع و بدایع ماننے والے فرقے کو جنم دیا وہاں آچاریہ اودھ بٹ نے اس کو نشوونما دیا۔ بھامت کی تصنیف "کاوِ النکار" پر بحث کرتے ہوئے اودھ بٹ نے بھامت کے گروہ کو صاف طور پر ظاہر کیا ہے کہ اس کے مطابق شاعری کی رُوح یا جان صنایع و بدایع ہی ہیں۔ جس طرح آگ کو گرمی سے اور چاند کو روشنی سے علیحدہ سمجھنا ہنسی کی بات ہے اسی طرح صنایع و بدایع سے شاعری کو علیحدہ کرنا ایک مذاق ہے۔ اگرچہ شاعری میں چاشنی کی بھی خاص ضرورت ہے اور اس کو شاعری کی رُوح سمجھنا چاہیئے۔ مگر صنایع و بدایع کے عالموں نے شعر کی چاشنی کو اس کی اصلی خاصیّت ہی قرار دیا ہے۔ شاعری کے میدان میں ان صنایع و بدایع کی وُسعت بڑھتی گئی۔ سب سے پہلے بھرت منی نے صرف چار اصول صنایع و بدایع کے وضع کئے ہیں ــــ یمک۔ اوپما۔ رُوپک اور دیپک۔ مگر ان ہی کا پھیلاوُ ہوتے ہوتے "کول یانند" کی تصنیف میں ایک سو پچیس (۱۲۵) النکار آ گئے ہیں۔

صنایع و بدایع کے عالِم اودھ بھٹ متبحر کشمیری تھے۔ ورمن شاعر جو شعر کی "طرز" کو ہی شاعری کی رُوح مانتا تھا۔ اس کے ہم عصر تھے۔ اور اُن کی آپس میں خوب ٹکر ہوتی رہی ہوگی۔ ورمن شاعر کی مشہور تصنیف "کاوالنکار سُوتر" میں شاعری کی رُوح "طرز" کو ہی مسلسل بیان کیا گیا ہے۔ "ریشہ رساکا دیہ" لکھتے ہوئے انہوں نے سوتروں کے ذریعہ صنایع و بدایع کی تھیوری کو سمجھا کر انہیں سُوتروں کی تشریح بھی کی ہے۔ اس تصنیف کے کُل پانچ باب ہیں۔ پہلے میں شاعری کا مفہوم اور طرز "مفصل طور پر بیان کیا گیا ہے اور

دوسرے باب میں شاعری کی خامیاں اور تیسرے میں شاعری کے اوصاف اور چوتھے باب میں صنائع بدائع اور پانچویں میں الفاظ کی تصحیح اور ان کے استعمال کا بیان ہے۔

وامن کشمیر میں مہاراجہ جیاپیڈ کے زمانے میں آٹھویں صدی کے آخر میں گذرے ہیں وہ اسی مہاراجہ کے دربار کے شاعر تھے۔ اس زمانے میں شاعر اودھ بھٹ بھی کشمیر میں موجود تھے۔ یہ بھی مہاراجہ کے دربار کے ادیب تھے۔ اسی لئے دونوں کا رہن سہن اور اُٹھنا بیٹھنا ایک ہی تھا۔ دونوں اپنے وقت کے چوٹی کے ادیب تھے۔ قدرتی بات ہے کہ الگ الگ شاعری کے سکولوں سے تعلق رکھنے کی وجہ سے ان کی آپس کی نوک جھونک ہوتی رہی ہوگی۔ لیکن وامن کی نسبت اودھ بھٹ کا زیادہ اثر تھا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اودھ بھٹ کے اصول زیادہ پرچلت تھے۔ کیونکہ بھامت، ڈنڈی، رودرٹ، ممٹ آنند وردھن وغیرہ مشہور آچاریہ بھی شاعری میں صنائع و بدائع کو ہی ترجیح دیتے تھے۔ اس کے علاوہ ابھنو گپت، ویشوا ناتھ، وغیرہ آچاریوں نے بھی اس کی کبھی مخالفت نہیں کی بلکہ سبھوں نے کسی نہ کسی طرح سے انہیں مان ہی لیا تھا۔ اس کے بغیر شاعری اصل میں بے مزہ جیسی دِکھائی دیتی ہے۔ اسی وجہ سے اپنے مت کے ذریعہ اودھ بھٹ وامن سے آگے بڑھ گئے۔ اور اُن کے کافی پیرو بھی پیدا ہوگئے۔ دوسری وجہ یہ تھی کہ اودھ بھٹ اُونچی شخصیت کا آدمی تھا جس کے ساتھ وامن کی شخصیت ٹکر نہیں ہو سکتی تھی۔ "راج ترنگنی" کے مطابق اودھ بھٹ جیاپیڈ کے دربار میں ہر روز کی تنخواہ ایک لاکھ دینار کی صورت میں لیتے تھے۔ (شلوک):

ودوال دینار لکھیش پرتہ ہم کرتہ دیتنہ

بھٹو ابودھ اودھ بھٹس تسہ بھومی برتو سبھاپتی

विद्वान दीनार लक्षेण प्रत्यंह कृतवेतन:

भट्टो ऽभूद्‌ उद्भटस तस्य भूमि भर्तुः सभापति:

اس شلوک کے مطابق اودھ بھٹ راج دربار میں صرف ایک لاکھ دیناروں کی روزانہ تنخواہ ہی نہیں پاتے تھے بلکہ راج سبھا کے صدر بھی تھے جس میں وامن، شنکھ دت، چٹک وغیرہ آچاریہ بھی تھے۔ عالموں کے دربار میں صدارت اسی کو حاصل ہوتی تھی۔ جس کی قابلیت بہت اُونچے درجہ کی ہوا کرتی تھی۔ ان کی اس قابلیت کا ثبوت اس شلوک سے ملتا ہے

(شلوک) : کھیر سوامی منورتھی شہ چنک سری سندھ مچھ کھنک سری دامودر ڈھکہ ومنہ
مہوا پادھائی، لکھشاں کوی نہ
اشٹادیبہ پر پوشئے۔ درچہ تیا بھتّو بھٹہ پرتہ اہم یو دیناک لکھشہ دیتسنہ دہا
کورسیاگرہ تسود یہ یوتہ

क्षीर स्वामि मनोरथेश चटक श्री सन्धि मच्छशंखक
श्री दामोदर ढक्क वामन महोपाध्याय मुख्यान कवीन्।
अष्टानथाभिपूय दुर्जयतया अहो प्रतः प्रत्यहं
यो दीनारक लक्षवेतनवहः कोऽस्याग्रतस्सोऽद्भयभूत॥

مطلب: کھیر سوامی، منورتھ، ایس، چٹک، سری سندھ مت، شنک کھک، سری دامودر، ڈھکہ اور وامن آچاریہ جیسے شاعروں سے سبقت لیتے ہوئے اودھ بھٹ مہودئے ایک لاکھ دیناروں کی روزانہ تنخواہ پاتے تھے۔ ان کی برابری کون کرسکتا ہے؟

ان کے مُربّی کشمیر کے مہاراجہ جیا پیڈ کے بارے میں مہاکوی کلہن لکھتے ہیں۔ ایک بار جیاپیڈ گھومتے گامتے پنڈرو وردھن (گوڑ دیش جو راجہ جیت کے ادھیکار میں تھا) راجدھانی میں پہنچے۔ وہاں کارتکے مندر میں اس نے بھارتی ناٹک کا کھیل ہوتے دیکھا۔ مہاراجہ اس بے مثال فن پر اتنے موہت ہو گئے کہ اس ناچ میں حصہ لینے والی اعلیٰ رقاصہ کملا کو اپنی مہارانی بنا کر کشمیر واپس آئے۔ "راج ترنگنی" کے مطابق جیاپیڈ کی التجا پر اودھ بھٹ نے رقاصہ کے لئے بہت سی نظمیں لکھیں۔ اس زمانے میں اودھ بھٹ کی شہرت چاروں طرف پھیل گئی۔ آنند وردھنا چاریہ بھی اس کی اس شہرت کو مانے بنا نہ رہے۔

اودھ بھٹ کی لکھی ہوئی کتاب اس وقت کی "کاو النکار سار سنگرہ" صرف دستیاب ہے جس میں شاعری کے متعلق صنائع وبدائع کا بیان درج ہے۔ اس کے چھ حصے ہیں جن میں اُناسی ۷۹ شلوکوں کے ذریعہ بتالیس (۴۲) النکاروں کا بیان کیا گیا ہے۔ اس کی شرح مُکل بھٹ کے شاگرد پرتیہار اندو راج نے کی ہے۔ وامن کی طرح النکار سکول کے پیرو ہوتے ہوئے بھی یہ کئی ایک امور میں اختلاف رکھتے ہیں۔ النکاروں کے بارے میں ان کے کچھ اپنے اصول اس طرح کے ہیں (۱) "ارتھ بھید کے ذریعے شبدھ بھید کا کلپنا" (۲) ارتھ

شلیس اور شبد شلیس بھیدسے شلیس النکار کے دو بھید۔ اور دونوں کا ارتھ النکار کے تیر مان لینا اور (۳) النکاروں کی نسبت شلیس النکاروں کی اہمیت وغیرہ۔

"کاو النکار سار سنگرہ" پر دو شرحیں حاصل ہوئی ہیں۔ ایک پرتہارندہ راج کی اور دوسری ورتی جس کے لکھنے والے کا کوئی پتہ معلوم نہیں ہے۔ شاید ورتی راجانک تلک کی لکھی ہوئی "اودھ بھٹ ودیک" ہی ہو۔ جس کا حوالہ کہیں کہیں ملتا ہے۔ مگر اصلی کتاب حاصل نہیں ہوتی۔ مروجہ کتاب کے علاوہ آچاریہ اودھ بھٹ نے ایک نظم بھی لکھی ہے جس کا نام سنبھو تھا (یہ کالی داس کے کمار سنبھو سے علیحدہ ہے) اسی کی مثالیں لے کر آچاریہ نے اپنی اس کتاب میں رکھی ہیں۔ ان شلوکوں کی خوب صورتی اور زبان سے ہم شاعر کے عجیب و غریب اندازِ شاعری کا چمتکار دیکھتے ہیں۔ ان کا طرز بیان اپنے اندرونی جذبات کو ایک جیتی جاگتی تصویر بنا کر پیش کرتا ہے۔ اور مہاکوی کالی داس کا ہم پلّہ بنتا ہے۔ اگر شاعر کے ناتے ان کی ایک آدھ نظم اس وقت حاصل ہوتی تو بے شک ہی ہمیں دوسرے کشمیری کالی داس مل جاتے۔ آچاریہ اودھ بھٹ اب تو ہمارے سامنے سنسکرت کے کام یاب نقاد کی صورت میں ہی حاضر ہیں۔ مگر مذکورہ کمار سنبھو کے شلوکوں کی خوب صورتی کو دیکھ کر ہم بے شک کہہ سکتے ہیں کہ اپنے زمانے میں یہ نہ صرف کشمیر کے بلکہ بھارت کے بے مثال شاعر رہے ہوں گے۔ دو طرفہ اعلیٰ قابلیت کی وجہ سے ہی اُس وقت کے کشمیر کے مہاراجہ نے ایک لاکھ دینار روزانہ تنخواہ مقرر کی ہوگی۔ یہ اس کے اوصاف کی قیمت تھی۔

آچاریہ اودھ بٹ کی ایک اور کتاب کے کچھ اوراق دست یاب ہوئے ہیں جس کا نام "بامہ ویواں" تھا۔ کتاب کے نام سے صاف ظاہر ہے کہ اس میں بامہ کے النکار سے تعلق رکھنے والی تھیوری پر روشنی ڈالی ہوگی۔ تنقید کی نظر سے یہ کتاب نہ معلوم کتنی دلچسپ ہوگی۔ پرتہارندو راج اس کتاب کے بارے میں اس طرح لکھتے ہیں:

وِشیش وُکتی لکھشنی چے بھامٹ ویوانی بھٹو بھٹنے

ایک دیس شبد رسیہ دہاکھ شاذہ

"کاوپرکاش" کے شارح بھٹ گوپال بھی اودھ بھٹ کے بارے میں یوں لکھتے ہیں:

اودھ بھٹے نایہ نمریں نے نایکے نو پہ لالتا

دودوبھام الوہ ستری نام ایہہ رمبو ریہ بھامٹیہ

उद्भटेनापि नम्रेण नायकेनापि लालित:
इद्धो भाम इवं स्त्रीपांमल्पारम्भोऽपि भामह:

اس طرح النکار سکول کے آچاریوں میں اودھ بھٹ کا نام خاص قابل قدر سمجھا جاتا ہے۔ سنسکرت کے مشہور نقّاد ہونے کے ساتھ ساتھ آپ میں شاعری کا قدرتی رُجحان تھا۔ جس کا ایک نمونہ نیچے دیا جاتا ہے:

کیلہ لولہ ٹمالانام کلے کولاہئے سُوچت
کرو.تی کانن رودرہ شری نوپراوہ برمم

केलि लोला लि मालानां कलै: कोला हलै: स्वचित।
कुर्वती कानन रुद्र श्री नुपुर रव भ्रमन ॥

کشمیر کے مہاراجہ جیا پیڈ کلہن "راج ترنگنی" کے مطابق ۷۷۹ سنہ ء سے ۸۱۳ سنہ ء تک کشمیر پر راج کرتے رہے۔ آچاریہ اودھ بھٹ اسکے دربار کے عالموں کے صدر تھے۔ اس سے ظاہر ہے کہ یہ شاعر اسی زمانے کا ہے۔

(ھندی سے ترجمہ: چُونی توشخانی)

انوارِ ابوالکلام آزاد (باتصویر)

مُرتبہ: علی جواد زیدی

مولانا آزاد اپنی ذات سے ایک انجمن تھے۔ اُن کی شخصیت میں ایک پُورے عصر کی تاریخ مجسّم ہو گئی تھی۔ جشنِ کشمیر کے سلسلے میں اُن کی حیات اور کارناموں کے بارے میں ایک محفلِ مناظرہ منعقد ہوئی جس میں مُلک بھر کے مقتدر علماو فضلا نے شرکت کی۔ اس مناظرے میں پڑھے گئے مضامین اور اس کی رُوئداد کو حسین اشاعتی اہتمام کے تحت شائع کیا گیا ہے۔

قیمت چھ روپے۔ اکادمی کے پتے سے دستیاب ہو سکتی ہے۔

یوگندر سنگھ یوگی

اپنی ہستی

آشا ہی میں اَن گِن جیون
مکیت گات کھڑے ہیں راہی
بنتے بھی ہیں ڈھہ بھی جاتے
بھلا ہماری بھی کیا ہستی!

گہری دھارا۔ دُور کنارا
چلے انیکوں راہی پتھ پر
مُل بھنور میں۔ بہہ بھی جاتے
جن کو نہیں کسی نے جانا

بھگن ہردے لے بیٹھے راہی
آتے ہیں اور مٹ جاتے ہیں
بھلا ہماری بھی کیا ہستی
من کیوں بُنتا تانا بانا

کیا جانے۔ یہ سانجھ ملن کی
ہم سہمے سے وِسمِت راہی
لوٹ کے آئے یا نہ آئے
بھلا ہماری بھی کیا ہستی

کون کسی کو کھو کر پاتا
جیسے ریت پہ پد چنہوں کو
سوچ یہی من کو بھرمائے
جھونکا ایک مِٹا دیتا ہے

ان جانے ہیں ہم سب راہی
دیپک لو جیسے طوفان کا
بھلا ہماری بھی کیا ہستی
جھونکا ایک بُجھا دیتا ہے

گل جاتی ہے دب جاتی ہے
ہم سب کُھشدر اکنچن راہی
یہ ماٹی کی نشور کایا
بھلا ہماری بھی کیا ہستی

اتنا بڑا اسرجن رچ کر بھی
کِھن بھنگر کیوں جیو بنایا

مُرجھائی ہوئی کلی

یہ پہاڑ جیسی زندگی ——— جس کی تنہائیوں کو دیکھ کر ہول آتا ہے۔

نرملا نے ایک لمبی آہ بھری۔

موہنی کے جانے کے بعد سے ہی وہ بے حس و حرکت کھڑکی میں بیٹھی ہوئی تھی۔ وہ محسوس ہی نہیں کر پائی کہ دن کیسے ڈھلنے کو آگیا۔ روشنی پر اب سایے لرز رہے تھے اور ہلکے ہلکے اندھیارے میں دُور کے پہاڑوں کے سلسلے دھوئیں کی لکیر جیسے معلوم ہو رہے تھے۔ جس سمت بھی نظر اُٹھتی تھی۔ سوکھے ہوئے زرد پتّے فضا میں تیرتے نظر آ رہے تھے ——— ہوا بند تھی۔ جیسے وہ بھی نرملا کی طرح اپاہج ہو کر رہ گئی ہو!

دو برس پہلے جب اُس کی شادی میں کچھ ہی دن رہ گئے تھے، وہ مکان کی تیسری منزل سے نیچے گر گئی تھی۔ وہ اُس وقت تو مر نہیں گئی لیکن اُس کی دونوں ٹانگیں بیکار ہو گئیں۔ اور وہ کھڑا ہونے کے قابل بھی نہیں رہ گئی تھی۔

پچھلے دو برس ہسپتالوں کے چکّر لگانے کے باوجود نہ اُسے ٹھیک ہونا تھا اور نہ ٹھیک ہوئی۔ سامنے کے میدان سے آنے جانے والوں کا تانتا بندھا ہوا تھا۔ شوہر اور بیویاں ایک دوسرے کی قربت میں عجیب مستانہ انداز سے گزر رہے تھے۔ اُن کے چلنے میں اُسے رقص کا سا انداز محسوس ہوتا تھا۔ جیسے ساری دُنیا پر مستی چھا گئی ہو، اور صرف وہی تنہا اور اکیلی بیٹھی ہوئی ہو۔

زمین ہسپتال کا یہ خاص کمرہ اُسے ایک ایسے پنجرے کی طرح معلوم ہوا جس میں وُہ قید ہو گئی ہو۔ زندگی کسی بوجھل پتھر کی طرح اُس کے کاندھوں پر آن پڑی تھی۔ جس کا بار اُٹھاتے اُٹھاتے بیچ راستے میں ہی اُس کا سورج غروب ہو گیا تھا۔

موہنی کی باتیں اُس کے اندر تلاطم پیدا کر رہی تھیں۔

دِن کو موہنی اپنے خصم کے ساتھ اُس کی خبر گیری کے لئے آئی تھی۔ خبر گیری تو خیر کیا کرتی، البتہ اُسے جلانے کے لئے ضرور آئی تھی ـــــ آج وہ پہچانی ہی نہ جاتی تھی ـــــ شادی کے بعد کیسا رنگ نِکالا تھا اُس نے ـــــ جاتے جاتے اُس نے نرملا کے پہلو میں جیسے برچھی چبھو دی تھی!

"کب تک کھڑی ہو جانے کے قابل ہو جاؤ گی تم؟"

اُس کے بعد دونوں نے اُس کے پاؤں کی طرف دیکھ کر ٹھنڈی سانس بھری تھی اور نرملا کے زخم جیسے ہرے ہو گئے تھے ـــــ

"آخر اُسے کیا مِلا تھا یہ سب کر کے ـــــ کِس دِل سے اُس نے میرے زخموں پر نمک چھڑکا تھا۔ موہنی کتنی پتھر دِل تھی" اُس کے جانے کے بعد دیر تک وہ نرملا کی نظروں میں بسی رہی تھی۔ اُس کا وہ اِٹھلا اِٹھلا کر چلنا۔ اُس کے پہناوے کی وہ بھڑک ـــــ اُس کی باتوں کا عجیب انداز ـــــ اور خصم کے ساتھ اٹھکیلیاں کرنا ـــــ سب اُس کی نظروں میں تھا۔ جیسے کبوتروں کی جوڑی!

اور اَن چاہے بھی وہ اُن سے جلنے لگی تھی۔

اپاہج ہو جانے سے پہلے نرملا نے بھی رنگین اور کنوارے خوابوں کا تانا بانا ریشمین دھاگوں اور طلائی تاروں سے بُنا تھا ـــــ نازک نازک خواب ـــــ نازک نازک دھاگے۔

لیکن وہ سب دھاگے اُلجھ گئے تھے ـــــ بکھر گئے تھے۔

اب اُس کی زندگی میں کیا رہا تھا۔ حالاں کہ اُس کی ساری عمر اُس کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالے خوفناک انداز سے تک رہی تھی۔ کبھی کبھی اُسے یقین ہی نہیں آتا تھا کہ وہ اپاہج ہے۔ لیکن اُن لوگوں کا کیا جواب تھا جو انگلیوں اور اشاروں سے سب کچھ ثابت کرتے تھے اور خاص طور پر سسٹر مریم ـــــ نرملا کتنی نفرت کرتی تھی اُس سے۔ اُس کی باتیں کیسی ہولناک ہوتی تھیں ـــــ جیسے پتھر چبائے جا رہے ہوں۔ کھُرچ ـــــ کھُرچ ـــــ مریضوں کو وُہ چوہے اور بلیاں سمجھتی۔ کچھ تو اُس کی شکل ہی ایسی تھی اور کچھ ڈھلتی جوانی ـــــ اُس بے ڈھنگے لباس میں وہ اور بھی نفرت اُبھارتی۔

پہلے پہلے نِرملا نے اُسے رُلایا اور تگنی کا ناچ نچایا۔ نرس نے اُسے کچھ بھی نہ کہا تھا۔ وہ نِرملا کی زنگارہ جیسی باتوں کو جیسے ہاتھوں ہاتھ لیتی تھی۔

سپیشل وارڈ کے مریض تو اس طرح کے تُنک مزاج ہوتے ہی ہیں۔

مگر یُوں ہی وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ نِرملا مضمحل ہوگئی تھی۔ نرس اُس کے سر پر سوار ہوگئی تھی —— اور اب —— اب تو وُہ اُس کے سایے سے بھی کانپتی تھی۔

وہ یُوں ہی اُسے ستانے کی غرض سے کہتی:

"ذرا یہ پاؤں تو اُوپر اُٹھایئے —" اُس کے بعد وہ خود ہی اُس کے دو بے حِس پاؤں کو اِدھر اُدھر حرکت دیتی تھی۔ اور جاتے جاتے جب وہ ٹھنڈی آہ بھرتی تھی تو نِرملا جیسے موت کو گلے لگانے پر آمادہ ہوجاتی تھی۔

"ہائے! کاش یہ پاؤں اُس کے جسم کا حصہ نہ ہوتے۔" وہ ان پاؤں کی طرف نظر نہیں اُٹھا سکتی تھی —— پاؤں —— جو ایک وقت —— ایک وقت کیا، بلکہ کل ہی کی تو بات ہے کہ نمک کی سُرخ سُرخ ڈلیوں جیسے تھے —— جو پھُولوں سے نازک تھے اور پرستان کی کسی حسینہ کو جن پر ناز ہوسکتا تھا —— مہندی لگی ہوئی دُلہن کے پاؤں کو شرمانے والے —— مہندی سے سنورے ہوئے —— لیکن آج —— آج وہ اُن کی طرف نہیں دیکھ سکتی تھی —— مرے ہوئے چوُہوں جیسے پاؤں۔

اندھیارے نے گویا سارے شملے کو اپنی آغوش میں لے لیا تھا ——

باہر آنگن میں امل تاس کا ایک درخت کھڑا تھا —— برہنہ تن —— الف ننگا —— اُس کے سارے پتے جھڑ گئے تھے اور اُس کی سفید سفید ٹہنیاں عُریاں تھیں۔ بہار میں جب وُہ کھِل اُٹھتا تھا تو نہ جانے کہاں سے ہزاروں ابابیلیں اور رنگین چڑیائیں اُس کی ٹہنیوں پر بیٹھ کر شور مچاتی تھیں —— شام کو جب ان کی شادی کا جشن پھر سے پہاڑ کی جانب اُڑ جاتا تھا۔ تو نِرملا رات گئے تک درخت کی ٹہنیوں کو تکتی رہتی تھی۔

مگر سچ تو یہ ہے کہ یہ اُن دِنوں کی بات ہے جب نِرملا کو اپنے ٹھیک ہونے کی اُمید تھی۔

اپاہجوں کی زندگی نے اُس کی پرواز کے پَر کاٹ دئے تھے۔ آج تو وُہ درخت بھی اُداس اور ننگا نظر آ رہا تھا —— جیسے وہ بھی دُنیا میں بس اکیلا ہو ——

اندھیرا بڑھ گیا تھا۔ دُور کے پہاڑ قریب آگئے تھے، جیسے صحن میں آگئے ہوں۔ جہاں وہ بس ایک چھلانگ بھر کر پہنچ سکتی تھی ــــــ نرملا نے لمبی آہ بھری۔ کاش وہ چھلانگ بھرنا اُس کے بس میں ہوتا ــــــ!

سِسٹر مریم نے بجلی جلائی۔

"کیا آپ صبح سے وہیں بیٹھی ہیں۔ اس ٹھنڈی ہوا میں آپ کو سردی بھی نہیں لگتی؟

"اب وہاں سے اُٹھیئے تو سہی۔" اُس کے بعد سِسٹر زیرِ لب مُسکرائی۔ نرملا کے دِل کے زخم جیسے ہرے ہو گئے۔

"کھڑکی کو ابھی کھُلا رہنے دیجئے۔ میں ذرا دیر سے سو جاؤں گی۔ لیکن نرس نے سُنی اَن سُنی کردی۔ اُس نے کھڑاک سے کھڑکی بند کردی۔ نرملا کو یوں محسوس ہوا جیسے اُس کے گال پر چٹاخ سے طمانچہ مارا گیا ہو۔

سِسٹر نے اُسے گود میں اُٹھا کر بیڈ پر سُلا دیا اور نرملا کو اپنے اپاہج ہونے کا بُری طرح سے احساس ہوا ــــــ "یہ پار کے کمرے میں کون ہے۔ صبح سے وُہ کراہ رہی ہے ــــــ دِل کو اُس کے درد کی ٹیس بے قرار کر رہی ہے۔"

"رسمی کے یہاں بچہ ہوا ہے ــــــ کہیں دیکھ لیجئے تو معلوم ہوگا ــــــ کیا غضب کی شکل پائی ہے۔ پہلا بچّہ تھا بے چاری کا ــــــ ڈاکٹروں نے کہہ دیا تھا کہ بچے کو مار کر ماں کو بچایا جا سکتا تھا۔ لیکن وہ کسی طرح راضی نہ ہوئی۔

"مجھے بچّہ چاہیئے ــــــ مجھے بچّہ چاہیئے۔"

"خود مرجانے کے بعد بچّہ اُس کے کِس کام کا تھا۔

"آپریشن کے بعد دونوں بچ گئے۔ گلاب کا پھُول جیسا مُنّا جنا ہے اُس نے۔ مجھے تو بڑا ہی پسند ہے۔" اُس نے لمبی آہ کھینچی۔ نرس کی پلکیں گیلی ہو گئی تھیں اور اُس کی گہری آنکھوں میں نہ جانے کتنے روگ اُبھر کر تیر رہے تھے۔ جن کا جسم پر کوئی نشان نظر نہ آتا تھا۔ نرس کمرے سے نکل گئی لیکن نرملا کے خیالوں پر چھائی رہی ــــــ آج نرملا کو اُس سے زیادہ نفرت محسوس نہیں ہوئی ــــــ بلکہ اُس کی محبّت کا ہلکا ہلکا احساس اُس کے دِل میں سر اُٹھانے لگا۔ آج اُسے وہ اپنے سے بھی زیادہ گئی گذری معلوم ہوئی ــــــ اپنی

ہی طرح اپاہج ـــــــ

رات منحوس اور کالی تھی۔ نرملا کسی طرح سے بھی سو نہیں سکی۔ وہ بیڈ پر بے آرامی سے کروٹیں بدلتی رہی ـــــــ ساتھ والے کمرے میں سمی کسی گھائل پرندے کی طرح کراہ رہی تھی اور نرملا کو یہ شوق چرایا کہ اس حالت سے تو یہ بہتر تھا کہ اس کا جسم بھی ایسے ہی دُکھتا۔"

اُس کے جسم کا کوئی حصہ نہ تو دُکھتا تھا اور نہ درد سے بے قرار تھا۔ نہ وہ لرزے میں مبتلا تھی اور نہ بخار میں۔ اُس کا جسم لرزے سے نہ تو بید کے پتوں کی طرح تھرتھراتا تھا، نہ بخار سے سوکھی لکڑی کی طرح جلتا تھا ـــــــ اُس کی آنکھیں بھی فاقہ انسانوں کی طرح گڑھوں میں چلی نہیں گئی تھیں۔ جو بیمار کو اور زیادہ حسین بناتی ہیں اور جنہیں دیکھ کر دِل میں ہوک سی اُٹھتی ہے ـــــــ اُس کی بیماری بھی کوئی بیماری ہوئی!

جب وہ بیٹھی ہوتی تھی تو بالکل بیمار نہیں لگتی تھی ـــــــ دِن بھر جادو ٹونے سے پتھر بنے ہوئے انسان کی طرح ایک ہی جگہ بیٹھے رہنا۔ نہ کسی سے بات نہ کسی سے کلام۔ بیٹھے بیٹھے جیسے درخت کی طرح اُس کی جڑیں لگ گئی تھیں۔ اب اُسے چلنا بھی بھول گیا تھا۔ کہیں سے مُرغے نے بانگ دی۔ لیکن اُس کی آنکھوں میں اب بھی نیند کا پتہ نہیں تھا۔ برفیلی ہواؤں کے چلتے ہوئے بھی اُسے محسوس ہوا کہ اُس کے سینے میں جیسے لاوا اُبل رہا ہے۔ اُسے اپنے گلے میں اس لاوے کی لہریں موجیں مارتی ہوئی معلوم ہوئیں۔ جن سے چنگاریاں اُڑ کر چاروں طرف بکھر رہی تھیں۔

رٹس، رٹس، رٹس!

اُس کا دِل گھبرایا۔ اور اُس نے زور سے چیخ ماری۔ نرس آنکھیں ملتے ہوئے اندر آئی ـــــــ "کیوں جی، کیا بات ہے؟"

"کچھ، کچھ نہیں ـــــــ یوں ہی میں اکیلے میں گھبرا گئی تھی۔"

"لیکن آپ اتنی کمزور کیوں نظر آ رہی ہیں ـــــــ کوئی تکلیف تو نہیں ہے؟"

نرملا نے کوئی جواب نہیں دیا ـــــــ اُس کی آنکھیں بھر آئیں۔ پھر اُس نے جلدی جلدی پوچھا: "کیوں جی۔ کیا میں اب بے ڈھنگی لگتی ہوں؟"

نرس کچھ بول ہی نہیں سکی ـــــ یہ وہی نرملا تھی جسے اُس نے پہلے دِنوں میں دیکھا تھا۔ جب پہلے پہلے وہ آئی تھی تو وُہ غضب کی حسین تھی۔ کتنی سُندر تھی وہ اُن دِنوں۔ مانو چنبیلی کی ٹہنی، جو ہاتھ لگنے سے ہی مُرجھا جائے۔ پہاڑوں سے آئی ہوئی تازہ پانی کی ندی جیسی ـــــ جس کے پاؤں میں پازیب کی چھنک ہو ـــــ وہ دِن بھر آئینہ کے سامنے بال سنوارا کرتی۔ اور انہیں نئے نئے انداز سے سجاتی۔ لیکن یہ باتیں اب وہ بھُول چکی تھی۔ ایک ہی جگہ بیٹھے بیٹھے اب وہ موٹی ہو گئی تھی۔ ناک کے باہر اُس کے چہرے پر شکنیں نمُودار ہو گئی تھی ـــــ اور آج وہ پہچانی بھی نہ جاتی تھی۔ نرس نے بات کا رُخ دوسری جانب موڑا۔

"اری! تجھے کس نے بتایا ہے یہ ـــــ اب بھی بے پناہ خوبصورت ہے تُو ـــــ میری سُنو ـــــ تو یہ تیرے گھر والوں کا قصور ہے، جنہوں نے کبھی خبر تک نہ لی تمہاری۔"

"وہ بھی تو تنگ آ گئے ہیں بے چارے۔ کیا کیا نہ کیا اُنہوں نے۔ ہاں میرا نصیب ہی کھوٹا ہے تو بے چارے کیا کریں ـــــ" اُس کی آنکھوں میں پھر آنسو بھر آئے۔

ـــــ یہ وہی نرملا تھی جو اُسے انگاروں کا تحفہ دیا کرتی تھی۔

ـــــ "یہ کون تمہاری خبرگیری کے لئے آئی تھی آج ـــــ یہ تو کالج میں میری سہیلی تھی۔ جب تو بس لومڑی جیسی تھی ـــــ کوئی ٹکے کو پُوچھتا نہ تھا۔ لیکن آج کیا پر پُرزے نکالے ہیں ـــــ اپنی ہی آگ میں کیسے جل رہی ہے ـــــ آج جب میں ڈیوٹی پر آ رہی تھی تو اُس پر میری نظر پڑی۔ کِس قدر فیشن کرتی ہے ـــــ ذرا دیکھنا تھا کہ اُس نے بالوں کی کیا چڑیا بنائی تھی ـــــ راستے میں جیسے خصم سے لپٹ لپٹ جاتی تھی۔ پھر ذرا اس کے تیور تو دیکھو۔ سچ پُوچھو تو بس ننگی جا رہی تھی۔ میں تو شرم سے زمین میں گڑ گئی۔ یہ لچھن مجھے ایک آنکھ نہیں بھاتے۔"

"کیوں نہیں ـــــ کیوں نہیں ـــــ یہی تو دِن ہیں نخروں کے۔ فیشن کسے پر کھلے بھی تو۔ کہیں تم بھی فیشن کرنے بیٹھ جاؤ تو بھلا کون ماننے گا۔ موہنی کی بات ہی الگ ہے ـــــ گُدڑی بھی اُس پر کھب جاتی ہے ـــــ تمہیں تو جلن ہو رہی ہے۔ اصل بات یہی ہے۔"

ـــــ "جلن میری جُوتی کو ہو ـــــ" اور نرس جلتی ہوئی بات کو آدھی چھوڑ کر نکل گئی۔

ـــــ نرملا نے اُسے آج آنکھ بھر کر دیکھا۔ نرس اُتنی بدصورت نہیں تھی جتنی ان کپڑوں میں دِکھائی دے رہی تھی اور نہ ہی وہ اُتنی اُدھیڑ تھی ـــــ البتہ اُس کا مُنہ ذرا پھیلا ہوا تھا

اور وہ بھینس ایسی لگتی تھی ——— نرملا کے دل میں ہوک سی اُٹھی۔ اُس نے ناحق اُس کی دل شکنی کی تھی اور یہی سوچتے سوچتے اُس کی آنکھ لگ گئی۔

——— صبح جوں ہی وہ اُٹھ بیٹھی، کھڑکی سے کرنیں اندر آ کر ناچ رہی تھیں ——— رُخصت ہوتے ہوئے خزاں کی میٹھی دُھوپ میں اُس پر سُستی کا موڈ طاری ہو گیا۔ کپڑوں کا صندوق کونے میں پڑا پڑا گرد سے اَٹ گیا تھا۔ اُس نے کپڑوں کو دُھوپ دینے کا اِرادہ کیا۔

نرس نے جوں ہی ٹرنک کا ڈھکن کھولا۔ نرملا کو ایسا لگا جیسے اُس کے زخموں کے ٹانکے کھُل گئے ہوں۔ سارے کمرے میں دوائی کی بُو پھیل گئی۔ نرس نے ایک ایک جوڑے کو کھولا۔ اور نرملا کے دل میں جیسے کوئی چُٹکیاں لینے لگا۔ اُس نے کتنے شوق اور کن ارمانوں سے ایک ایک سُوٹ سلوایا تھا۔ وہ روز روز نئے نئے سُوٹ پہن کر کالج جاتی تھی ——— اُس دن جب وہ نباتی رنگ کا سُوٹ پہن کر آئی تھی ——— تو راج نے اُس کی پرچھائیں دیکھ کر کہا تھا ———

"Queen of Colours."

نرس نے کپڑوں کو اِدھر اُدھر سے ٹٹولا ——— اُن میں کالج کے زمانے کے فوٹو تھے ——— نرملا دوسروں سے کتنی الگ معلوم ہوتی تھی ——— اُن دنوں اُس کی عمر ہی کیا تھی۔ یہی سولہ[16] سترہ برس کی ہو گی وہ۔ اُس کی جوانی کا چڑھتا ہوا دھارا کتنا زوددار معلوم ہوتا تھا ——— سبھی لوگ اُس کی طرف ٹکٹکی باندھے ہوئے دیکھ رہے تھے۔ راج بھی اُسے نیچی نظروں سے دیکھ رہا تھا ——— اُسے یوں معلوم ہوا کہ گویا وہ دن خواب تھے۔ آج وہ اپنے آپ کو نہ پہچان سکتی تھی ——— اپاہج زندگی کا بوجھ اُٹھاتے اُٹھاتے وہ تھک گئی تھی اور اُس کی سانس پھُول گئی تھی۔

نرس نے سلیٹی رنگ کے سُوٹ کو کھولا تھا ——— اُس کا دل بے طرح سے چاہا کہ وہ یہ سُوٹ پہن کر دیکھ لے۔ مگر اُس میں آج وہ کتنی عجیب لگتی۔ کتنی بھدّی معلوم ہوتی ———

"کیسا لگتا ہے تمہیں یہ سُوٹ؟"

جب بیتے دنوں میں وہ یہ سُوٹ پہن کر چلتی تھی ——— تو گویا راستے کی سانس رُک جاتی تھی ——— تراوٹ مچھلی، جس کے جسم میں کوئی کانٹا ہی نہیں تھا ———

——— برسات کے دن تھے اور ہلکی ہلکی بارش ہو رہی تھی۔ اُس فضا میں نرملا آسمانی بجلی کی

مانند کوندی تھی - اور جب برسات سے بوجھل ہواؤں نے اُس کے ریشم جیسے بال بکھرا دئے تھے۔ تو اُسے اُنہیں سنوارنا کتنا اچھا معلوم ہوا تھا۔

اب گذری ہوئی باتوں کو یاد کرنے سے کیا مِل سکتا تھا۔ سوٹوں کے دِل فریب رنگ اُس کے وجود کو ڈسنے لگے۔ جب پوشاک کو پہننے والا نہ ملے۔ تو اُس کی کیا شوبھا رہ جاتی ہے۔ اُسے ایسا معلوم ہوا جیسے ان سوٹوں کے رنگ پھیکے پڑ گئے ہوں۔ اپاہج ہونے سے اُس کی جوانی کا رنگ اور رس چھن گیا تھا۔ اور جس جوبن پہ اُسے کبھی ناز تھا، وہ اب بجھے ہوئے دئیے کی طرح اُداس تھا۔ جس میں سے اب بھی دھوئیں کی کالی لکیریں اُبھر رہی تھیں —— اس کے آگے وہ سہہ ہی نہ سکی۔ نرس کو کہا کہ کپڑوں کو پھر سے ٹرنک میں بند کر دے۔

—— "اب یہ میرے کس کام کے۔ نرس ہی انہیں پہن لے تو اچھا ہے۔"

شام کو جب نرس آئی تو اُس کی گود میں ایک بچہ ٹُمک رہا تھا۔

"کیوں جی۔ ذرا دیکھو تو۔ یہ چڑیا کے بچے کی طرح لگتا ہے۔ کتنا گرم ہے —— لمحے بھر کے لئے بھی ماں سے الگ نہیں رہ سکتا۔ ذرا دیکھو تو۔ کیسے ٹکٹکی باندھے دیکھ رہا ہے۔"

"ذرا —— ذرا۔" اور یوں ہی نرملا نے بچے کو گود میں لے لیا۔ اُس کے سینے میں چیونٹیاں سی رینگنے لگیں۔ اُس کا جی چاہا کہ وہ بچے کو بس ایسے ہی اپنی کنواری چھاتیوں کے ساتھ لگائے رکھے اور وہ اپنے ننھے مُنہ سے اُنہیں چوستا رہے۔ اُس نے بچے کو زور سے گلے لگا لیا۔ اور اُسے اَن گِنت بار چوما۔ اُس کے مُنہ سے دُودھ کی بُو آ رہی تھی۔

"چیں چیں —— " بِلّی کے بچے کی طرح اُس نے شور مچایا۔

—— "اتنے زور سے کیوں پکڑ رکھا ہے بے چارے کو —— اس کا دَم گھٹا دیا ہے تُو نے۔ بچہ اُٹھانے کی عادت ہونی چاہیئے۔" نرس نے بچے کو اُس سے چھین لیا۔ نرملا کھسیانی سی ہو گئی —— "مجھے بچے بڑے پسند ہیں۔"

—— "بچے تو پسند مجھے بھی ہیں۔ بڑا شوق . . . "

نرملا نے اُس کی بات کاٹ کر کہا۔

"بتائیے نا۔ آپ نے آج تک شادی کیوں نہیں کی ہے؟"

—— "گویا اپنے بس کی بات تھی یہ —— کتنی مجبوریاں ہوتی ہیں۔ مجبوری نہیں

ہوتی تو تمہاری انگارہ جیسی باتیں کیوں سہہ لیتی ـــــ مگر سہنا پڑتا ہے سب کچھ ـــــ "
نرس کی پلکوں پر گویا آنسو بہنے کے لئے تیار تھے۔ کسی نے ذرا چھیڑا اور وہ رو پڑی ـــــ
ـــــ اب میری عمر شادی کرنے کی نہیں رہی۔ "

ـــــ نرملا کو ایسے لگا جیسے مجبوری نے اندر ہی اندر اُسے جھلسا دیا تھا۔ یہ جلن باہر سے دکھائی تو نہیں دیتی تھی۔ لیکن اندر ہی اندر پھیلتے پھیلتے اب گہرا گھاؤ بن گئی تھی۔

" اری پگلی! میرے کہنے کا تو نے اتنا بُرا منایا۔ "

نرس جواب دئے بغیر بھاگتی ہوئی کمرے سے نکل گئی اور نرملا جیسے بے حس ہو گئی۔

ـــــ اُس نے نرس کا یہ رُوپ خواب میں بھی نہ دیکھا تھا۔

وقت بھی نرس کی اندر کی عورت کو بجھانے میں کام یاب نہ ہو سکا تھا۔ حالانکہ وہ بے چاری اس آگ میں جل کر راکھ ہو گئی تھی۔

اُسے وہ گرما گرم کانگڑی جیسی محسوس ہوئی۔ جسے مجبوری کی ہواؤں نے بجھا کر رکھ دیا ہو ـــــ

اُسے نرس کے ساتھ ہمدردی محسوس ہوئی۔ دو درد مل کر ایک ہو گئے تھے ـــــ جب شام کو دونوں ملیں تو ایک دوسرے کے سامنے کھُل گئیں ـــــ آج دونوں کی باتیں جیسے ختم ہی نہ ہونے کو آتی تھیں ـــــ

" میں اب یہاں اُکتا گئی ہوں ـــــ تمہیں کیا لگتا ہے۔ میں ٹھیک ہو جاؤں گی۔ "

نرس صاف جواب نہ دے سکی۔

اُس نے اس بیماری کے سینکڑوں مریض دیکھے تھے جن میں گنتی کے چند لوگ ہی ٹھیک ہو سکے تھے۔

" ہاں بہن! کتنے ہی روگی ٹھیک ہو گئے۔ یہ تو اپنی اپنی قسمت کی بات ہے۔ سُنا ہے کہ نیا سرجن آنے والا ہے۔ خدا کرے اُس کے ہاتھوں ٹھیک ہو جاؤ۔ "

" شاید ـــــ " لیکن نرملا کی اُمید دل پر اوس پڑ چکی تھی۔ اُسے علم تھا کہ نرس اُسے یوں ہی بہلاتی ہے۔ لیکن " شاید " سچ ہی کہہ رہی ہو!

ایک " کچے " دھاگے کا سہارا ـــــ

نرس اُسے بھاگئی۔ دوسرے دِن نیا ڈاکٹر آیا اور نرملا کے دِل میں اُمید جاگ اُٹھی۔ شاید وہ پھر ٹھیک ہوجائے۔ پھر وہ بیتے دِنوں کی طرح چل پھر سکے۔ وہ شوخ لباس پہن سکے۔ جن میں وہ رنگین تتلی جیسی لگتی تھی ــــ وہ دن بھر اُس کا انتظار کرتی رہی ــــ

جوں ہی ڈاکٹر آیا، نرملا نے آنکھوں کو مَلا۔ نرملا کو اس ڈاکٹر میں نویلاپن نظر آیا۔ کچھ عجیب سا ــــ چال ڈھال سے وہ ڈاکٹر کی بجائے کالج کا لڑکا معلوم ہوتا تھا۔ بالکل راج کی طرح ــــ اور نرملا کے دِل میں جیسے تیزاب اُنڈیل دی گئی ہو ــــ

یوں ہی ڈاکٹر نرملا کے پاس بیٹھا۔ اُس نے اُس کی سانسوں کی حرارت محسوس کی۔ ــــ لمحے بھر کو نرملا سے باتیں کرتے ہوئے اُس نے کچھ ایسا جادو کیا کہ نرملا کو محسوس ہونے لگا کہ وہ برسوں کے جانے پہچانے ہیں ــــ اُسے یہ بات بھول گئی کہ وہ ڈاکٹر سے باتیں کر رہی ہے ــــ عجیب اپناپن محسوس ہوا اُسے۔

ــــ وہ بھول گئی کہ وہ اپاہج ہے ــــ

ڈاکٹر اُس کے پاس بیٹھ کر باتیں کرتا رہا ــــ وہ جلدی جلدی سے باتیں کرتا تھا۔ اور جیسے تتلاتا تھا۔

ڈاکٹر نے اُسے پوچھا کہ وہ کِس طرح کھڑکی سے گر گئی۔ نرملا کا جی چاہا کہ وہ اُسے سب کچھ بتا دے۔ لیکن بات اُس کے مُنہ سے نکل ہی نہ سکی ــــ اُس کا چہرہ لال ہو گیا تھا۔ اور ڈاکٹر نے بات کا رُخ دوسری طرف موڑ دیا تھا ــــ جیسے وہ سب کچھ سمجھ گیا تھا۔

اُس نے ایکس رے دیکھا اور پھر نرملا کا بڑے غور سے معائنہ کیا۔ اُس کی آنکھوں میں وہ رحم نظر نہیں آتا تھا۔ جو دوسرے ڈاکٹروں کی آنکھوں میں۔ اور جوں ہی ڈاکٹر نے اُس کے جسم کو چھُوا۔ اُس کے تن بدن میں جیسے شعلے لپکنے لگے۔ وہ ڈاکٹر کی آنکھوں میں دیکھنے لگی۔ کِتنا خوب صورت تھا وہ ــــ راج سے بھی زیادہ ــــ اُس کی دھڑکن تیز ہوگئی۔

نرملا نے بچوں کے سے انداز میں پوچھا:

"کیوں جی! میں ٹھیک ہو جاؤں گی بھلا۔"

"کیوں نہیں۔ کیوں نہیں۔ میں کل آپ کی Splinting کروں گا لیکن ہمت آپ کو کرنی ہے۔ جتنی کوشش آپ ادھر اُدھر چلنے پھرنے کی کریں۔ اُتنی ہی جلدی ٹھیک ہو جائیں گی اور کھڑا ہو سکیں گی۔"

چلنے پھرنے کی بات سُن کر اُس کی حیرت کا ٹھکانہ نہیں رہا۔ اس وقت تک تو اُسے پنجرے میں بند رکھا گیا تھا ——— جس کے سوراخ تک بند کئے گئے تھے ——— وہ رات بھر سو نہیں سکی۔

ڈاکٹر نے اُس کی کلائی پکڑ کر اُسے اُٹھا لیا۔ اور سارے کمرے میں گھمایا ——— اُس کی ٹانگیں جیسے زندہ ہو گئیں ——— کھڑکی سے ایک نظر دیکھا تو سامنے کے درخت پر پرندوں کی ایک جوڑی نظر آئی۔ اُس کی ٹانگوں میں جیسے آگ لگ گئی۔ اور وہ رات گئے تک ڈاکٹر کے بارے میں سوچتی رہی۔ اُوپر اُٹھانے کے وقت اُس نے زور سے اُس کی کلائی پکڑ لی تھی۔ کلائی پر نشان رہ گیا تھا۔ اور اُس جگہ سے اب تک چنگاریاں سی نکل رہی تھیں ———

آج اُس کے چہرے پر پھر لالی نمودار ہو گئی۔ اُس کا جوبن لوٹ آیا تھا۔

——— دوسرے دِن اُس نے نہایا۔ بڑے ارمانوں سے زُلفیں سنواریں ——— اور کاجل لگایا۔ ٹرنک سے عنابی سوٹ نکالا اور کھڑکی پر بیٹھ گئی۔

دُور تک شملے کے پہاڑ نظر آ رہے تھے اور اُن پر گھنے گھنے جنگلی درخت۔ جیسے ہزاروں دُلہنیں سر نہوڑائے کسی کا انتظار کر رہی ہوں ———

"کیا کہتا ہے ڈاکٹر تجھ سے۔ میں ٹھیک بھی ہو جاؤں گی یا یُوں ہی دِل کو بہلا رہی ہوں۔"

"خود ہی تو دیکھ لیا تُو نے ——— دو برس کے بعد اپنے پاؤں پر کھڑا ہو گئی ——— تو ضرور ٹھیک ہو جائے گی۔"

اُس نے نرس کو گلے سے لگا لیا۔

رات کو بے حد برف گِری تھی۔ اور نرملا کو کھڑکی پر بیٹھے رہنا بڑا بھایا۔ برف اس وقت بھی لگاتار گِر رہی تھی ——— برف کے بڑے بڑے گالے ——— روئی کے گالوں جیسے نرم، جیسے تازہ

جنے ہوئے بچّے کے ہاتھ پاؤں ——— اور اُسے سمی کا بچّہ یاد آیا —— گرم مکھن کا ڈلا جیسا۔

اور وہ زور سے بول اُٹھی ———

"مجھے بڑا شوق ہے کہ برف کا بڑا سا تودہ ہاتھوں میں اُٹھاؤں۔"

"ہاں ہاں کیوں نہیں!"

"تم نے کبھی رُوئی کے گلے جیسے کسی بچّے کو سینے سے لگا کر رات کاٹی ہے کیا۔ جس کے ہونٹوں پر برف جیسا دُودھ چپکا ہوا ہو، جو اتنا گرم ہو کہ اُس پر ماچس کی تیلی جلائی جا سکے۔"

نرس نے لمبی آہ بھری ———

جب ڈاکٹر آیا تو سب سے پہلا سوال نرملا نے یہ کیا کہ کیا وہ برف پر چل سکتی ہے؟

"کیوں نہیں۔ تم کیوں نہیں چل سکتیں۔"

اور وہ گویا کھڑکی میں ڈول گئی۔ مجھے کتنا بھاتا تھا نئی برف پر چلنا۔ مجھے نئی برف پلاش کی قالین جیسی لگتی ہے۔ اور یہ برفیلی ہوائیں ——— جیسے میرے کانوں میں کچھ کہہ رہی ہوں ———

اُس کا ہاتھ پکڑ کر ڈاکٹر نے اُسے سارے آنگن میں گھمایا۔ اُسے معلوم ہی نہ ہوا کہ وہ اپاہج ہے۔ پاؤں کے نیچے نئی برف پھِسل پھِسل پڑتی تھی۔ اور بالوں پر، پلکوں پر برف کے گالے جمتے جا رہے تھے۔ ڈاکٹر کتنا خوبصورت معلوم ہوتا تھا۔

——— درخت پر جیسے برف کے پھُول کھِل اُٹھے تھے۔

——— چاروں طرف چپ لگی تھی۔ نرملا نے پھر اُس کی گرم سانسوں کو محسوس کیا اور وہ دیر تک جیسے خوابوں میں تیرتی رہی۔ ڈاکٹر نے اُسے نئی زندگی بخش دی تھی۔ رات بھر سامنے کا درخت اُس کی آنکھوں میں اُبھرتا رہا ——— اُس کی دھڑکنیں تیز ہو گئیں۔ ڈاکٹر اُس کے کتنے قریب سے گذرا تھا۔ وہ پھر کنوارے سپنوں میں کھو گئی۔

اُس نے نرس کو گلے سے چمٹا لیا ——— "میں اب ضرور ٹھیک ہو جاؤں گی۔"

دن بدن نرملا کی ٹانگیں گویا زندگی سے بھرپُور ہو رہی تھیں۔ اُسے پُوری آشا تھی کہ وہ ایک دن خُود بخود کھڑکی تک چل کر دیکھ سکے گی کہ برف کیسے گرتی ہے۔

"میرا دل کہتا ہے کہ میں ٹھیک ہو جاؤں گی ——— پر یہ سب ڈاکٹر صاحب کی مہربانی ہے۔

یہ ڈاکٹر صاحب نہ آتے ــــ تو ... خدا نہ کرے۔" نرملا رُک گئی۔ جیسے اُسے اچانک کوئی خیال آ گیا ہو ــــ "پر مجھے تو ایسا لگتا ہے جیسے اس ڈاکٹر کے اندر ہی اندر کوئی لاوا پک رہا ہے ــــ شاید اس نے بھی میری طرح دُکھ اُٹھائے ہیں ــــ مجھے اُس کی آنکھوں میں بھی اپنا ہی جیسا خلا اور اکیلاپن دکھائی دیتا ہے۔"

ــــ "میں کیا کہوں ــــ میں تو خود کھو جاتی ہوں۔"

ــــ آج جوں ہی ڈاکٹر آیا۔ اُس کا چہرہ لال بھبھوکا ہو رہا تھا۔ اُس کی آنکھوں میں خمار سا ہلکورے لے رہا تھا۔ اور جوں ہی اُس نے نرملا کی کلائی پکڑ کر اُسے اُٹھا لیا تو نرملا کو اُس کا ہاتھ گرم محسوس ہوا۔

"کہیں آپ کو بخار تو نہیں ہے؟"

"مجھے بھی کچھ ایسا ہی لگتا ہے ــــ رات دیر تک مال روڈ پر برف میں گھومتا رہا۔ برف میں گھومنا مجھے بڑا پسند ہے۔ اندر کچھ ٹھنڈک سی پڑتی ہے اِس سے۔ گھر میں بھی اکیلے اکیلے آدمی کرے کیا۔"

ــــ اور نرملا اُسے پھیر پھیر کر دیکھتی رہی۔

نرس نے دیکھا کہ اُس کا بخار ۱۰۳ ہے۔ لیکن وہ ذرا بھی نہ گھبرایا۔ نرملا اپنائیت کے لہجے میں بولی ــــ "دیکھئے، آپ کو اپنا کچھ خیال ہی نہیں ہے۔"

ــــ "تیز بخار تو آتا جاتا رہتا ہے ــــ شاید ہوا لگ گئی ہے۔ خود ٹھیک ہو جائے گا۔" وہ بے فکری کے انداز میں نکل گیا۔

"دیکھا تو نے ــــ میں نے نہ کہا تھا کہ اُس کے من کے اندر بھی کوئی جوالا پک رہی ہے ورنہ کیوں کرتا ایسی باتیں ــــ اکیلاپن اور یہ حرکتیں۔"

نرس نے کوئی جواب نہ دیا۔

دوسرے دن ڈاکٹر کہیں دکھائی نہ دیا۔ اور نرملا کو بڑی فکر لگی ــــ "خبر نہیں کہ ٹھیک ہے یا ــــ؟ ورنہ وہ رُکنے والا تو ہے نہیں۔"

... ...
... ...
... ...
... ...

وُہ دِن بھر گویا کانٹوں کی سیج پر رہی۔ اُس کا جی کسی چیز میں نہ لگا۔ نرس بڑی دیر سے آئی۔ "وہ تو کوارٹر میں ہی پڑا ہے۔ بُخار سے سوکھی لکڑی کی طرح جل رہا ہے۔ اُسے اپنے آپ کی کوئی سُدھ ہی نہیں۔ ٹھیک کہتی ہے تُو ـــــ کوئی بات ضرور ہے اُس کے من میں۔ ورنہ کیوں اتنا اُداس رہتا ـــــ ذرا اپنی آنکھوں سے تو دیکھتی کہ کوارٹر میں اُس کی حالت کیا ہے۔ ساری چیزیں بکھری ہوئی ہیں۔ بے ترتیب۔ نہ کوئی ڈھنگ اور نہ کوئی سلیقہ۔ اُس کے دِل پر ضرور کوئی بوجھ ہے ـــ بات بس یوُں ہی نہیں ہے۔"

"میں تو کہتی ہوں کہ دُنیا میں کوئی بھی خوش نہیں ہے۔"

نرس سویرے ہی ہسپتال سے نکلی اور ڈاکٹر کے پاس چلی گئی۔ صُبح جب وہ ڈیوٹی پر آئی تو اُس کی آنکھیں رات جگے سے سُرخ انگارہ ہو گئی تھیں۔ اُس کے بال بکھرے ہوئے تھے۔ نرس تو یُوں ہی ادھیڑ عمر کی معلوم ہوتی تھی۔ لیکن آج ـــ آج تو وہ بالکل ہی بوڑھی نظر آتی تھی ـــ چہرے کی شکنیں اُبھر آئی تھیں۔ لیکن وہ بے حد خوش نظر آ رہی تھی۔

"کل پھر سوکھی لکڑی کی طرح جل رہا تھا۔ میں نے اچھا کیا کہ وہیں رہی۔ ورنہ اُس کا بُرا حال ہونا تھا۔ بُخار سے اُس کی پلکیں تک بوجھل ہو گئی تھیں۔"

نِرملا سانس روکے ہوئے سب سُن رہی تھی۔

اُس نے نیند میں بڑبڑانا شروع کیا۔ میں نے ماتھے پر ہاتھ رکھا کہ بُخار دیکھوں۔ اُس نے میرا ہاتھ مسلنا شروع کیا اور نہ معلوم کیا کیا کہتا رہا۔ مگر میں جیسے بہری ہو گئی۔ میں نے کچھ بھی نہ سُنا۔ میں شرم سے پانی پانی ہو گئی۔"

"یہ مرد تو سب ایسے ہی ہوتے ہیں ـــ میں نے پہلے ہی دِن اُس کی آنکھوں میں اکیلے پن کو بھانپ لیا تھا۔"

"اور صُبح جب وہ جاگا تو کہنے لگا کہ وہ میرا حق ادا نہیں کر سکتا۔ تم نے مجھے گھر کی یاد دِلا دی ہے۔ اُس کے بعد میری طرف اُن آنکھوں سے دیکھنے لگا کہ ـــ کہ میں چاہنے لگی کہ زمین پھٹ جائے اور میں اُسی میں سما جاؤں ـــــ مگر تم سے کیا چوری ـــ میرے دِل میں سما گیا ہے وُہ ـــــ میں آج بڑی خوش ہوں۔ میں اب نوکری نہیں کروں گی۔"

وہ اب خود کھڑا ہونے لگی تھی بلکہ ایک دو قدم سہارے کے بغیر بھی چل لیتی اور کھڑکی تک پہنچ جاتی۔ اُس کا دل ٹوٹ گیا۔

شیشے کے برتن میں بال پڑ گیا تھا۔ جڑتا تو کیسے؟

اُسے محسوس ہوا کہ وہ پھر اپاہج ہوتی جا رہی ہے۔ اُسے نرس سے پھر نفرت ہو گئی۔ جس نے ڈاکٹر کا نازک سہارا بھی اُس سے چھین لیا تھا۔ لیکن جوں ہی اُس کی نظر اپنے پاؤں پر پڑی۔ وہ نرم پڑ گئی۔ یہی کیا کم تھا کہ ڈاکٹر ہنستے مُکھ اُس سے باتیں کرتا تھا۔

—— اُسے آج اپنا وجود بڑا بے ڈھنگا معلوم ہونے لگا —— وہ موٹی ہو گئی تھی۔ اُسے اپنا جسم بے ڈھنگا بینگن جیسا لگا اور اپنا چہرہ بدصورت اخروٹ جیسا۔

اُسے ہر چیز سے نفرت ہونے لگی۔ کس چیز کے لئے زندہ رہے کوئی؟

اُسے اپنا آپ بانجھ معلوم ہوا۔ اُسے نرس سے سخت جلن ہونے لگی۔ ڈاکٹر بھی کس پر ریجھ گیا ہے لیکن سوچو تو بُرائی بھی کیا ہے اُس میں۔ وہ تو مجبوری نے اُس کی جوانی کو جھُلسا دیا ہے۔ ورنہ کیا ہو گیا ہے اُسے۔ اُسے نرس پر رحم آنے لگا۔ اُس کی آنکھوں کے نیچے نرس کی تصویر اُبھرنے لگی۔ جس کی گود میں مکھن جیسا نرم بچہ بیٹھا انگوٹھے کو چوس رہا تھا۔

جب نرس آئی تو وہ اِٹھلا رہی تھی۔ نرملا نے اُسے گلے سے لپٹا لیا۔ اُسے نرس کبھی اتنی نہیں بھائی تھی —— اُسے اپنا آپ بہت ہی بوڑھا معلوم ہونے لگا اور وہ ایک ماں کی طرح کھُل گئی ——

"ذرا وہ نباتی رنگ کا سوٹ پہن کر تو دیکھ لے۔"

"اری —— میں کیسی لگوں گی اس میں —— ؟"

"پہن تو لے سہی۔ پھر باتیں بنا لینا۔"

نرس نے جوں ہی وہ سوٹ پہنا، اُسے اپنا آپ بڑا کم سن لگا۔

"لیکن اس میں تو باہیں کھُلی رہ جاتی ہیں۔"

"اُس سے کیا ہوتا ہے؟"

جوں ہی اس نے پیاز کے چھلکے جیسی پتلی ساڑھی پہن لی، وہ حیا سے لال ہو گئی۔

"کیسی لگتی ہوں میں؟" "موہنی جیسی!" اور نرس کو یاد آیا کہ ایسے ہی کپڑے پہننے پر اُس نے موہنی کا مذاق اُڑایا تھا۔

"ذرا سچ کہو تو سہی!"

"تم تو دُلہن بن گئیں دُلہن—" اور نرس نے نرملا کو گلے سے لگا لیا اور دونوں سِسکیاں بھرنے لگیں۔

"کیوں ری! چھوڑ دوں میں یہ نوکری؟"

پیچھے سے ڈاکٹر ہنستے ہنستے اندر آیا۔

"آج تو معاملہ ہی بدل گیا ہے۔ کِس کی شادی ہو رہی ہے؟" وہ مذاق کے مُوڈ میں کہنے لگا— "آج سے ہی یہ لچھن ہیں—" نرس نے نیچی نظروں سے اُسے دیکھا۔ وہ کِتنا خوب صورت لگتا تھا۔ وہ کچھ بھی نہ بولی۔ اُس کے کانوں کی لویں تک سُرخ ہو گئیں۔ اور ڈاکٹر ہنستے ہنستے پھر نِکل گیا— "کِتنا بے شرم ہے یہ۔" اور دونوں ہنس پڑیں۔

"کِتنا کمزور لگتا ہے یہ— مجھے تو لگتا ہے جیسے یہ کچھ کھاتا ہی نہیں۔"

نرملا کے ہونٹوں پر جیسے بات آکر رُک گئی— "ابھی سے اتنی فکر۔"

نرس دِن بدن بچّوں جیسی حرکتیں کرتی تھی— وہ اُونچی ایڑیوں والی سینڈل پہنا کرتی۔ جس پر اُسے چلنا نہیں آتا تھا۔ اُس نے چُوڑیوں سے کلائیاں بھر لی تھیں۔ اُس نے نرملا سے سارے سُوٹ مانگ کر لئے تھے۔ لیکن ڈھلتی ہوئی جوانی میں یہ شوخ کپڑے اُس پر عجیب سے لگتے تھے۔ لیکن نرملا نے اُس سے کچھ بھی نہ کہا— کہیں اُس کا دِل نہ ٹُوٹ جائے۔

دِن دِن بھر ڈاکٹر کی ہی باتیں ختم ہونے کو نہ آتی تھیں۔

"مجھے تو پہلے ہی دِن سے اس کی چاہ ہو گئی تھی۔ بے چارہ دِن بھر کِتنا کام کرتا ہے۔ میں اب تھوڑی اِتنا کام کرنے دوں گی اسے—" ان باتوں کے سِوا وہ اور کوئی بات ہی نہ کرتی تھی۔

اُس دِن بھی نرس خوش خوش آئی تھی۔

"میرا استعفےٰ منظور ہو گیا ہے۔ اُس کے ہاتھ میں عنابی رنگ کا اُونی سوئیٹر تھا۔

"ڈاکٹر کو تو نہیں دیکھا— تھیٹر میں یہ بنیان بھول گیا ہے۔ ذرا دیکھ تو کیسی ہے یہ۔ کِتنا اچھا اُون ضائع کیا گیا ہے۔"

"پھر سے بُن دو تو کتنا وقت لگے گا تمہیں ۔۔۔ ذرا اُس کی بھی سمجھ میں بات آجائے گی۔ ڈیزائن میں دِکھاؤں گی ۔۔"

اُس کے بعد دونوں نے بنیان کھولنی شروع کی۔ وُہ فارغ ہونے کو تھیں کہ پیچھے سے ڈاکٹر آن پڑا۔

"آپ نے تو میری بنیان کھیتڑ میں نہیں دیکھی ؟"

دونوں زیرِ لب مُسکرا دیں۔

"میری تو سانس پھُول گئی۔ ڈھونڈتے ڈھونڈتے ۔"

"مگر کیا سوغات ہے وہ تو ۔۔۔ ٹاٹ جیسی تو ہے ۔"

ڈاکٹر نے مُنہ بنایا جیسے یہ بات اُسے ناگوار گذری ہو۔

"وہ بنیان نہیں ہے بھئی۔ بلکہ میری زندگی ہے۔ محبّت اور شوق کا سرچشمہ ۔۔ اُس کے ایک ایک بال میں آشا کی محبّت بھری ہوئی ہے۔ اور ۔۔۔ پھر وُہ تو اب میرے بچّے کی ماں بننے والی ہے ۔"

نرس کی مُسکراہٹ اُس کے ہونٹوں پر ہی سُوکھ گئی۔ بنیان اور اُون کا گولہ اُس کے ہاتھوں سے گر پڑے ۔۔۔

ڈاکٹر کی آنکھیں انگارہ جیسی ہوگئیں۔

"یہ کیا پاگل پن کیا ہے تُو نے۔ بُوڑھی ہوگئیں، لیکن عقل پھر بھی نہ آئی ۔۔۔۔۔۔ بُوڑھی بھینس ۔"

"بُوڑھی بھینس ۔" نرس کا دَم گھُٹنے لگا۔

نرس کے سینے پر جیسے کسی نے کلہاڑی مار دی ہو ۔۔ جب ڈاکٹر اَدھ کھُلی بنیان اور اُون کا گولہ لے کر بڑبڑاتے ہوئے کمرے سے نکل گیا۔

نرملا نے نرس کو سینے سے لگایا اور کہا :

"میں بھی اب کبھی ٹھیک نہ ہوسکوں گی ۔۔ کبھی نہیں !"

(کشمیری سے ترجمہ : محمد یُوسف ٹینگ)

ترلوک کول

میں اور میرا فن!

اپنی شخصیت اور فن کے بارے میں کچھ کہتے ہوئے مجھے ایک عجیب وغریب اُلجھن کا شکار ہونا پڑ رہا ہے۔ اپنے شعور اور غور وفکر، خارجی حالات اور داخلی جذبات واحساسات کے بارے میں اپنے نقطۂ نظر کو واضح کرنے کی خاطر مجھے بار بار صفائی پیش کرتے ہوئے بڑی کش مکش سے گذرنا پڑ رہا ہے۔ میں تصویریں کیوں بناتا ہوں؟ میں نے ایک خاص اسٹائل کو کیوں اپنایا ہے؟ میں کسی دوسرے اسٹائل کو کیوں قابلِ قبول نہیں سمجھتا؟ یہ ایسے سوالات ہیں جن پر ذاتی طور پر مجھے نہیں بلکہ ایک ایسے ماہرِ نفسیات کو گفتگو کرنی چاہیئے۔ جو تخلیقی عمل کے پیچ در پیچ پہلوؤں سے کماحقہٗ واقفیت رکھتا ہو۔ میرے لئے تو بس اتنا ہی بہت ہے کہ میں تصویریں بناتا ہوں۔ میرے موجودہ اسٹائل کو مجھ سے زیادہ میری تصویروں کے مدّاح اور نقّاد زیادہ ایمان داری اور غیر جانب داری سے پرکھنے کے اہل ہیں۔ ہاں میں اپنی کہانی کا ایک مختصر سا تانا بانا اُن کے سامنے رکھتا ہوں تاکہ وہ اس کے پسِ منظر میں میری شخصیت اور فن کو سمجھیں اور ان پر اپنا فیصلہ صادر کریں۔ ہربرٹ ریڈ نے اپنی ایک تصنیف میں "پیکر" کو "خیال" پر فوقیت دی تھی۔ اور میں اس نظریے کا پُوری طرح قائل ہوں۔ اب سے کچھ سال اُدھر میں نے ایک تصویر بنائی اور جب لوگوں نے اسے دیکھا تو انہوں نے اس میں ایک ایسی چیز پائی جو اس تصویر کے خانوں میں رنگ بھرتے وقت میرے ذہن میں بھی نہ تھی۔ اس انکشاف نے مجھے حیرت میں ڈال دیا۔ اسی سال بڑی روغنی تصویر پر مجھے اکادمی ایوارڈ ملا۔ یہ تصویر تجریدی تخئیل کا ایک نمونہ تھی اور اس میں میں نے سیاہ اور گہرے رنگوں کا روغن استعمال کیا تھا۔ لوگوں نے تصویر کے بارے میں بات کی تو مجھے بھی پہلی بار محسوس ہوا کہ اس میں میں نے بڑی سلیقہ مندی اور تنومندی کے ساتھ ایک پہاڑ کا منظر ابھارا تھا۔ حالانکہ اس تصویر کا عنوان تھا "کمپوزیشن"۔

کینوس پر روغن بکھرتے وقت میں نے شعوری طور پر کبھی نہیں چاہا تھا کہ میں تیز و تُند ہواؤں میں پلی ہوئی ہمالیہ کی چوٹیوں کی تصویر بناؤں۔ لیکن اب یہ تصویر میرے ذہن میں پوری طرح اُبھر آئی تھی۔ اور میں اسے اپنی ننگی آنکھ سے دیکھ رہا تھا۔ میں جب اس تصویر کو بنا رہا تھا تو رنگ، بڑے جوش اور ترتیب کے ساتھ کینوس پر اگ رہے تھے۔ میں تصویر بنا رہا تھا لیکن میرے ذہن میں کوئی خاص اور سوچا سمجھا مقصد نہ تھا۔ سوائے اس مقصد کے کہ ایک خارجی حقیقت ظہور میں آجائے جو مصوّری کا دوسرا نام ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس بے مقصدیت کے عمل میں میرے لاشعور میں بسی ہوئی تجربات و احساسات کی ایک دُنیا میری رہنمائی کر رہی تھی۔ لاشعور کی وہ دُنیا جس میں میرے گرد و پیش کے تجربات، میری تکنیک اور اظہار کے طریقے سب محفوظ ہیں۔

یہ اب سے چار سال پہلے کی بات ہے اور اب جب کہ میں اپنی اس انعام یافتہ تصویر اور اس کے بعد بنی ہوئی دوسری تصویروں پر نظر ڈالتا ہوں تو مجھے اب سے چوبیس سال پہلے بنائی ہوئی اپنی پہلی تصویر کی یاد آتی ہے اور مجھے کچھ عجیب سا محسوس ہوتا ہے۔ ایک چوتھائی صدی کسی بھی انسان کی زندگی کا ایک بہت بڑا وقت ہوتا ہے اور اس کے تجربات کی یاد تازہ کرنا ایک دلچسپ مشغلہ ہے۔ اور باتوں میں نہ سہی لیکن ایک بات میں مجھے دُنیا کے عظیم مصوّروں کی ہم سری کا فخر حاصل ہے اور وہ یہ کہ میں بھی اُن ہی کی طرح مصوّری کے پیشے میں شامل ہوا۔

یہ ۱۹۳۹ء کی بات ہے جب میں تیرہ برس کا تھا اور دسویں جماعت کے امتحان کی تیاری کر رہا تھا۔ ایک دن میں اپنے ایک رشتہ دار کے گھر گیا۔ وہاں میں نے رشتے کے ایک بھائی کو ایک کیلنڈر کی تصویر کو رنگوں سے نقل کرتے دیکھا۔ اگر یہ ایسا کر سکتا ہے تو میں کیوں نہیں کر سکتا؟ میں نے دِل ہی دِل میں اپنے ہی اس چیلنج کو قبول کیا۔ دراصل میری ساری زندگی اسی طرح چیلنج اور مسائل کی ایک کشمکش رہی ہے۔ میرے وہ مدّاح جو میری تصویروں سے کسی حد تک باخبر ہیں، فوراً ہی میری بات کی سچائی کو محسوس کریں گے۔ میری تصویروں سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ میں اپنے لئے ہمیشہ مسائل پیدا کرتا رہا ہوں اور پھر ان کے حل کرنے کی کشمکش سے دوچار ہوتا رہا ہوں۔ میری زندگی کے حالات اور گرد و پیش نے مجھے ایک خاص ڈھرے پر ڈال دیا ہے اور میں مسائل کا سامنا کرنے اور چیلنج قبول کرنے کے لئے ہر وقت تیار رہتا ہوں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ

میری تخلیقی زندگی کے کئی برس دانستہ یا نادانستہ طور پر کیوبزم اور "تعمیری" تصویر کشی پر صرف ہو گئے جب کہ میرے فن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس میں "جذبات" کے مقابلہ میں "دانش ورانہ" رنگ زیادہ پایا جاتا ہے۔ لیکن حال کے برسوں میں خود بخود پیدا ہونے والے میرے مسائل نے میری زندگی کو پوری طرح اپنے قابو میں لے لیا ہے اور میں مصوری کے عمل میں اب بہے جا رہا ہوں۔ اس سے یہ مطلب نہ لیا جائے کہ میری انفرادیت اس عمل سے بڑے معنوں میں متاثر ہوئی ہے۔ اس کا صرف یہ مطلب ہے کہ میں اب ایک آزاد اظہار پر فن کار ہوں، تجریدی فن کا ایک ایسا مصور جو اپنے لاشعور کی احساسات و تجربات کی بھری پڑی دنیا سے رہنمائی حاصل کرتا ہے اور جس کے فن پر گرد و پیش کے ماحول کے حالات براہِ راست اثر انداز نہیں ہوتے۔ پھر بھی اگر آپ کو میری تجریدی تصویروں میں پہاڑ، بادل، پانی، مکان اور کبھی کبھی کوئی پیکر نظر آتا ہے تو اسے اسی احساس سے تعبیر کیجئے جو کبھی کبھار آپ کو بادلوں کے بکھرے ٹکڑوں میں ایک ہاتھی کی تصویر دکھاتا ہے

بات دراصل میرے رشتے کے بھائی سے چلی تھی جو کیلنڈر پر چھپی ہوئی تصویر کو رنگوں سے نقل کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ اگر یہ ایسا کر سکتا ہے تو میں کیوں نہیں کر سکتا؟ یہ ایک ایسا چیلنج تھا جسے میں نے کسی پر ظاہر ہونے سے پہلے ہی قبول کیا تھا۔ میں اپنے رشتہ دار کے مکان سے بھاگا بھاگا اپنے گھر آ گیا۔ اپنے مطالعہ کے کمرے میں اپنے آپ کو بند کیا۔ میرے ساتھ آبی رنگوں کا ڈبہ، ایک سستے مذاق کا کیلنڈر اور کاربن ٹریسر (CARBON TRACER) بھی تھے۔ ابتدائی ڈر اور خوف کے باوجود میں نے تصویر کے خدوخال، اس کی ایک ایک لکیر اور ایک ایک رنگ کاغذ پر اتارا۔ نتیجہ خوش کن تھا۔ اس وقت مجھے اس سے دو سال پہلے کی اپنی ایک حماقت کا احساس ہوا۔ میں نے آٹھویں جماعت میں ڈرائنگ سے گھبرا کر مضمون تبدیل کیا تھا اور سائنس لی تھی۔ ماڈل سامنے ہوتا۔ پنسل ہاتھ میں ہوتی۔ کاغذ سامنے ہوتا۔ لیکن ڈرائنگ ماسٹر ہاتھ میں چھڑی لے کر سر پر سوار ہو جاتا۔ تو میں بھی ایک خودسری کا شکار ہو جاتا اور اپنے آپ کو ماڈل کی نقل کرنے کے ناقابل پاتا۔ ڈرائنگ ماسٹر مجھے پیٹتا۔ اور ساری کلاس میں میری ہیٹی ہو جاتی اور میں رو پڑتا۔ ان دنوں ہمارے استاد بڑے بے رحم ہوا کرتے تھے۔ حالانکہ میں بھی اس بے رحمی کا شکار ہو گیا اور میں نے ڈرائنگ چھوڑ کر سائنس لی۔ لیکن اب جب کہ میں نے کیلنڈر کی تصویر کی نقل اپنے کاغذ پر اتاری تو نتیجہ خوش کن

تھا۔ میں نے کئی بار خاکے اُتارے۔ ان میں رنگ بھرے اور ان کا مقابلہ اُس سستے کیلنڈر سے کیا۔ اس کے کچھ دیر بعد میں نے خاکوں کی نقل ترک کرکے اپنے لئے چھوٹے اسکوائروں سے نقل کرنے کا طریقہ "دریافت" کیا۔ بہت برس بعد مجھے یہ جان کر مایوسی ہوئی کہ اسکوائروں سے نقل کرنے کا یہ طریقہ صدیوں سے رائج ہے اور اس کے چھوٹے بڑے فن کار تصویروں کو انلارج کرنے کے لئے استعمال کرتے رہے ہیں۔ اس کے علاوہ یہی طریقہ سستے اشتہاروں اور فلموں کی سُرخیاں انلارج کرنے کے لئے بھی استعمال ہوتا آرہا ہے۔

اور یہ ابتدا تھی۔ میں اب مطالعہ کے چھوٹے کمرے میں اندر سے کُنڈی چڑھا کر بیٹھتا اور تصویروں کی نقلیں بناتا تھا۔ اور میرے والدین اور دوسرے لوگ یہ سمجھ کر خوش ہو رہے تھے کہ میں دسویں کے امتحان کی تیاریوں میں پورے انہماک کے ساتھ لگا ہوا ہوں اور اس طرح ڈرائنگ اور مصوری میرے لئے ایک جنوں بن گئی۔ ایک کھیل کی چیز۔ اس واقعہ کے کئی برس بعد تک میں کسی فن کار کے نام سے واقف بھی نہ تھا اور نہ ہی میں نے کسی فن کار مصوّر کا نام سُنا تھا۔ اُن دِنوں میں یہ سوچ بھی نہیں سکتا تھا کہ فن کو ایک پیشے کے طور پر اپنایا جاسکتا ہے۔ لیکن آج مجھے اُس رشتے کے بھائی کی یاد آرہی ہے جو اب "فن" کی دُنیا سے اتنا ہی دُور ہے جتنا کہ میں اس میں رس بس گیا ہوں۔ اُس کی یاد شاید اس لئے آرہی ہے کیونکہ اُس نے مجھے فن کار بننے کی تحریک دی۔

بمبئی کے مشہور مصوّر رضا سے ملنے سے پہلے میں نے کبھی بھی سنجیدگی سے مصوّری نہیں کی۔ رضا ۱۹۴۸ء میں کشمیر آئے اور یہ وہ زمانہ تھا جب کہ ۱۹۴۷ء میں کشمیر میں سیاسی آزادی کے ساتھ ثقافتی احیائے نو کی تحریک چلی تھی۔ بیرونی حملہ آوروں کے خلاف جس وقت کشمیر میں مقابلہ کی تحریک منظم ہوئی تو کشمیر سے باہر رہنے والے کئی ادیب، صحافی اور مصوّر کشمیری فن کاروں اور ادیبوں کی رہنمائی کرنے کے لئے یہاں چلے آئے۔ رضا آبی رنگوں کو استعمال کرنے والے ایک مُستعد مصوّر تھے، جو اُن دِنوں سرینگر کی گلیوں میں بڑے بڑے ڈرامائی لینڈسکیپ بنا رہے تھے۔ آپ اُن فوری تاثرات کو یقیناً دِل چسپی سے پڑھیں گے جو اس اہم مصوّر کا تاثراتی فن دیکھ کر میرے ذہن میں اُبھرے تھے۔ میں نے اُسے ایک نا پُختہ مصوّر سمجھا۔ جسے ابھی مصوّری کی تعلیم اور جان کاری کی ضرورت تھی اور بہت ممکن تھا کہ میں رضا کو مصوّری کی تعلیم اور جان کاری دِلانے کے لئے اپنی

خدمات پیش کرتا۔ لیکن میں نے اتفاق سے اُن ہی دِنوں رضا کی زندگی اور اُن کے فن کے بارے میں کئی اخباری تبصرے پڑھے۔ اب میرے لئے سوائے اس کے کوئی دوسری راہ نہ تھی کہ میں رضا کی شخصیت اور اُن کے فن کو تسلیم کر لوں۔ رضا عظیم ہوگا، لیکن کیسے؟ یہ مجھے معلوم نہ تھا۔ اگر وہ عظیم نہ ہوتا تو اخبار ایسا کیوں لکھتے۔ میں رضا کے ساتھ ساتھ رہا اور اِس مُستقل ہم جنسی نے میری رہنمائی کی۔ اسے میں مصوّری کے میدان میں اپنی پہلی عملی تعلیم کہوں تو بے جا نہ ہوگا۔ میں چوری چھپے رضا کے طریقے کو سامنے رکھ کر تصویریں بنانے لگا۔ اس کے فوراً بعد میں نے فن کی تاریخ میں کچھ فن کاروں، مختلف نظریوں اور تحریکوں سے جان کاری حاصل کی۔ کچھ بُنیادی ضرورتوں سے رُوشناس کرانے کے بعد رضا نے نہ صرف مجھے متاثر ہی کیا بلکہ مجھے وِجدان بھی دیا۔ مصوّری میری زندگی کا ایک سنجیدہ رُخ بن گئی اور میں نے ۱۹۴۹ء میں ایک عارضی سرکاری نوکری چھوڑ دی۔

میری زندگی کے وُہ سال جو ۱۹۳۹ء کے میرے اُس رشتے کے بھائی اور ۱۹۴۹ء کے رضا کے درمیان گذر گئے اور جن میں میں اپنے دوستوں اور رشتے داروں کی تصویروں کو پنسل سے کاغذوں پر اُتارتا رہا۔ متضاد واقعات سے بھرپُور ہیں۔ ان برسوں کا ایک خاکہ پیش کرنا اس لئے ضروری ہے کہ ان کی روشنی میں اس زمانے کے بعد کی میری تصویروں اور اعتقادات کے بارے میں صحیح رائے اور جائزہ پیش کرنے میں سہولت ہو سکتی ہے۔ میری اعلیٰ تعلیم اُن منصوبوں کے تحت شروع ہوئی تھی جن میں میرے والدین مجھے ایک انجینئر بنتے دیکھنا چاہتے تھے۔ خُود تو میں قانونی پیشے سے متاثر تھا۔ لیکن آخرکار میں نے ۱۹۴۴ء میں اپنے آپ کو لکھنؤ یُونی ورسٹی کے حوالے کر دیا۔ جہاں میں ریاضی کی اعلیٰ تعلیم پڑھنے لگا۔

۱۹۴۶ء کا سال میری زندگی میں بہت اہم ہے۔ یہ سال مجھے زندگی سے بہت قریب لے آیا۔ تھوڑے وقفے کے لئے بیمہ کا کام کامیابی کے ساتھ انجام دینے کے بعد میں زندگی کی تلاش میں چل پڑا۔ میں نے کئی جگہیں اور کئی پیشے اس طرح بدلے جس طرح لوگ کپڑے بدلتے ہیں۔ لیکن ہر جگہ اور ہر پیشے میں مجھے بار بار یہی پتہ چلا کہ زندگی اس قدر آسان نہیں ہے۔ میں نے بنگال کے فسادات دیکھے۔ پناہ گزینوں کے کیمپ میں رہا۔ بمبئی میں ٹریولنگ سیلز مین بنا۔ پھر اس کے بعد لاہور میں ایک اخبار کا سب ایڈیٹر۔ میں طالب علموں کو پڑھاتا رہا۔ اور سگریٹ

کی دُکان چلائی۔ لیکن جیسا کہ ایک آدمی نے ایک بار کہا تھا۔ میں اکثر "بے کار" اور "بے مصرف" ہی رہا۔ بنگال اور بمبئی کے فسادات ہی میرے لئے ہمّت شکن تھے۔ لیکن بدقسمتی سے میں تقسیم پنجاب سے کچھ ہی دیر پہلے واپس کشمیر پہنچا۔ تقسیم پنجاب کے کچھ دیر بعد ہی کشمیر پر حملہ ہوا۔ کشمیریوں نے مقابلہ کی تحریک منظم کی اور اس عوامی تحریک کے دوران میں نے بندوق بھی سنبھالی لیکن زندگی اتنی آسان نہ تھی۔ میں اپنے آپ کو کہیں بھی سمو نہ سکا۔ اس ذہنی پریشانی میں غالباً مصوّری ہی ایک آخری پناہ گاہ تھی۔ زندگی کی حقیقتوں اور ذمّہ داریوں سے فرار کی آخری راہ۔ جیسا کہ فرائڈ کے نظریے کی تقلید کرنے والے ماہرینِ نفسیات کہتے ہیں فن کار اپنی زندگی کی محرومیوں اور ناکامیوں کو اپنے فن کے ذریعہ اُمیدوں اور کامرانیوں میں بدل دیتا ہے اور اس طرح اپنی ذہنی پریشانی سے وقتی طور پر نجات حاصل کر لیتا ہے۔

۱۹۴۷ء کی دفاعی سرگرمیوں نے ایک زبردست ثقافتی تحریک کو جنم دیا اور اس کے ساتھ ہی اس تحریک کو ایک سماجی نظریہ بھی بخشا۔ فن اور ادب کے سبھی گروہوں سے تعلق رکھنے والے فن کار اور ادیب جو اس وقت دبائے گئے تھے، ایک لخت اُبھرے۔ کچھ اور مصوّر سامنے آئے۔ رضا آ گئے۔ ابتدا میں اُن کا رویّہ میرے تئیں کچھ اچھا نہ رہا۔ اُنھوں نے ایک بار بڑی حلیمی سے مجھے مشورہ دیا کہ میں مصوّری چھوڑ کر لکھنے کا پیشہ اختیار کیوں نہیں کرتا۔ میں نے اسے بھی ایک چیلنج سمجھا۔ کیونکہ صرف ایک ہفتہ پہلے رضا نے میری قابلیت اور ہونہاری کا اعتراف کیا تھا۔ مصوّری میرے لئے ایک سنجیدہ چیز بن گئی۔ مُلک کے اس حصّے میں کسی کو بھی یہ علم نہ تھا کہ فن کار کِسے کہتے ہیں۔ لیکن اب حالات بڑی تیزی سے بدل رہے تھے۔ ترقی پسند فن کاروں کی انجمن بنا دی گئی تھی۔ میں اس انجمن کا ایک منتظم اور بانی کارکُن بن گیا۔ نیا فن وجود میں آ رہا تھا۔ دُنیا کے عظیم مصوّروں کی تصویروں کے پرنٹوں کی نمائش ہم نے دیکھی تھی۔ اور اب مصوّری کے فن کے بارے میں ایک عام جان کاری اور واقفیت کی بات چل نکلی تھی۔ یہاں کے مصوّر نئی مصوّری، پیرس کی مصوّری اور فنِ مصوّری کے جدید رُجحانات سے متعارف ہو گئے۔

میں آبی رنگوں میں چھوٹے چھوٹے لینڈ سکیپ بناتا رہا۔ جو اپنے اسٹائل میں تاثراتی اور رُجحانات میں اختصار پسند تھے۔ اس کے بعد ہی میں نے دہلی، بمبئی، سرینگر اور لکھنؤ میں

اپنی تصویروں کی نمائش کی اور کسی حد تک شہرت حاصل کی۔ آہستہ آہستہ میرا ایک خاص اسٹائل خود بخود ایک خاص ارتقا سے گزر کر وجود میں آنے لگا۔ یہ اسٹائل زیادہ جرأت مندانہ لیکن سادہ تھا اور اس میں دستاویزی رجحانات دھیرے دھیرے کم ہوتے گئے اور ان کی جگہ کسی اور چیز نے لی جو زندگی کی دین تو تھی لیکن اس کی نقالی نہیں تھی۔ میری تصویروں کے سفیدے اور بید مجنوں، مکان اور کشتیاں، پُل اور پانی اب سیاح مصوّروں کی خوب صورت تصویروں کی طرح دِل کش نہیں رہے۔

فن آج تک کبھی بھی "فطرت" کا آئینہ نہیں رہا ہے۔ تخلیقی عمل کی تشریح کرتے ہوئے پال کلی (PAUL KLEE) نے اپنے آپ کو ایک ایسے درخت سے مشابہت دی تھی جو زمین سے رطوبت حاصل کرتا ہے اور اپنی شاخوں پر ایسے پھل پھیلاتا ہے جو درخت کی جڑوں سے ہرگز مشابہت نہیں رکھتے۔ لاسکو کی غاروں میں رہنے والے انسان سے لے کر بیسویں صدی کے پکاسو تک فن خالص دستاویزی نوعیّت کا نہیں رہا ہے۔

میں مصوّری میں مشرقی روایات سے مُنہ موڑ کر کیونکر مغرب کی تقلید کرتا ہوں؟ اسے ایک حادثے سے زیادہ نہ سمجھا جائے تو اچھا ہے۔ لیکن میں کہتا ہوں کہ ہم مغرب کی تقلید کیوں نہ کریں؟ آج سے قریب پچھتر سال پہلے جاپان کے وُڈکٹ پرنٹ یورپ کی منڈیوں میں چلے گئے اور انھوں نے فرانس کے تاثر پسند مصوّروں کو متاثر کیا۔ یہ تو سب کو علم ہے کہ اسی سے فیضان حاصل کر کے مابعد التاثراتی فن اور مغرب کی جدید مصوّری کی تحریکوں نے جنم لیا۔ جاپانی کسان ساری دُنیا میں دھان کی کاشت کرنے کے مقامی طریقوں کے لئے مشہور ہیں۔ لیکن آج یہی کسان اپنے کھیتوں میں ٹریکٹر چلاتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ آج کے خلائی اور تیز رفتار زمانے میں فن بھی زندگی ہی کی طرح بین الاقوامی چیز بن کر رہ گئی ہے۔ اس میدان میں تنگ نظری اور قومی حدبندیوں کے لئے کوئی گنجائش نہیں ہے۔ یہ نظریہ کئی ایسے لوگوں کا ہے جو میری عملی تربیت کے دوران میں مجھ سے مِلے ہیں۔

مصوّری کی باقاعدہ تربیت حاصل کرنے کی غرض سے میں ۱۹۵۲ء میں بڑودہ یونیورسٹی میں شامل ہوا۔ جہاں میں پروفیسر بیندرے کے تحت کام کرنے لگا۔ یہاں آکر میں نے مصوّری

میں تیکنیک کے تنوّع سے جان کاری حاصل کی۔ اس کے علاوہ فنِ مصوّری کی تاریخ، اس کی تھیوری، جمالیات اور دوسرے متعلقہ فنون کے مطالعہ میں لگ گیا۔ مجھے مصر کی دیواری تصویروں، جین مت کی چھوٹی تصویروں اور میکسیکو کے میوُرلز (MURALS) نے بہت متاثر کیا ہے۔ میں پروفیسر بیندرے کے اثر میں رہا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی دُنیا کے عظیم مصوّروں کی تصویروں نے مجھے ورطۂ حیرت میں ڈال دیا۔

"سری نگر سے بڑودہ تک" کے عنوان سے بنی ہوئی میری تصویر کو ماورائے حقیقت نگاری یا (SUR-REALISM) کا ایک نمونہ کہا گیا۔ میں نے اس تصویر میں دو پاؤں بنائے تھے۔ بعض معترضوں نے میری تصویروں کو خرافات کہہ کر ردّ کر دیا، لیکن بڑودہ میں میرے قیام کے دوران میری تصویروں کی جتنی بھی نمائشیں ہوئیں وہ کامیاب رہیں اور لوگوں نے ان کا سواگت کیا۔

مصوّری کی تربیت حاصل کرنے کے بعد مجھے محسوس ہوا کہ میں ایک فن کار کے رُوپ میں آگے بڑھ رہا ہوں اور میری تصویریں اب اُس اسٹائل کی طرف آ رہی ہیں۔ جس کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے

اس مضمون میں میں نے تخلیقی عمل کے اصولوں سے بحث نہیں کی۔ میں نے فن کی کوئی تشریح بھی نہیں کی اور نہ ہی انسانی شعور کے بنانے اور اسے جمالیاتی ذوق سے آشنا کرنے کے سلسلے میں فن کی اہمیت بیان کی۔ میں تصویر بناتا ہوں، محض تصویر بنانے کی خاطر۔ محض اُس سرُور اور مسرّت کو حاصل کرنے کی غرض سے جو ایک جمالیاتی تخلیق فن کار کو دے سکتی ہے اور میرے خیال میں مصوّری کا پہلا اور آخری مقصد یہی ہے۔

(انگریزی سے ترجمہ : علی محمد لون)

کشمیری زبان اور شاعری

دوماہی **شیرازہ** سرینگر

مئی ۱۹۶۴ء

جلد ۳ شمارہ ۳

جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹس کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر

طابع وناشر: سیکرٹری جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹس کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر
مطبع: کوہ نور پریس لال کنواں دہلی

قیمت سالانہ: دس روپے
فی شمارہ: دو روپے

"شیرازہ" سے متعلق خط وکتابت کا پتہ: محمد یوسف ٹینگ ایڈیٹر "شیرازہ"
جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹس کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر

ترتیب

شیرازہ میں چھپنے والی نگارشات

(۱) ہر نگارش کا معاوضہ پیش کیا جاتا ہے بشرطیکہ وہ غیر مطبوعہ اور غیر نشر شدہ ہو۔

(۲) ہندوستانی تاریخ و تمدن اور ثقافت و ادب کے مختلف پہلوؤں پر معیاری تحقیقی مضامین قبول کئے جاتے ہیں۔

(۳) ریاست کے تمدنی اور فنی ورثے کے بارے میں تحقیقی اور تنقیدی مقالات ترجیحی طور پر شائع کئے جاتے ہیں۔

(۴) فنِ تعمیر، آرٹ، اور مصوری سے متعلق مضامین کے ساتھ آنے والی نادر تصاویر کا الگ سے معاوضہ دیا جا سکتا ہے



"ترتیب



ہم آہنگی

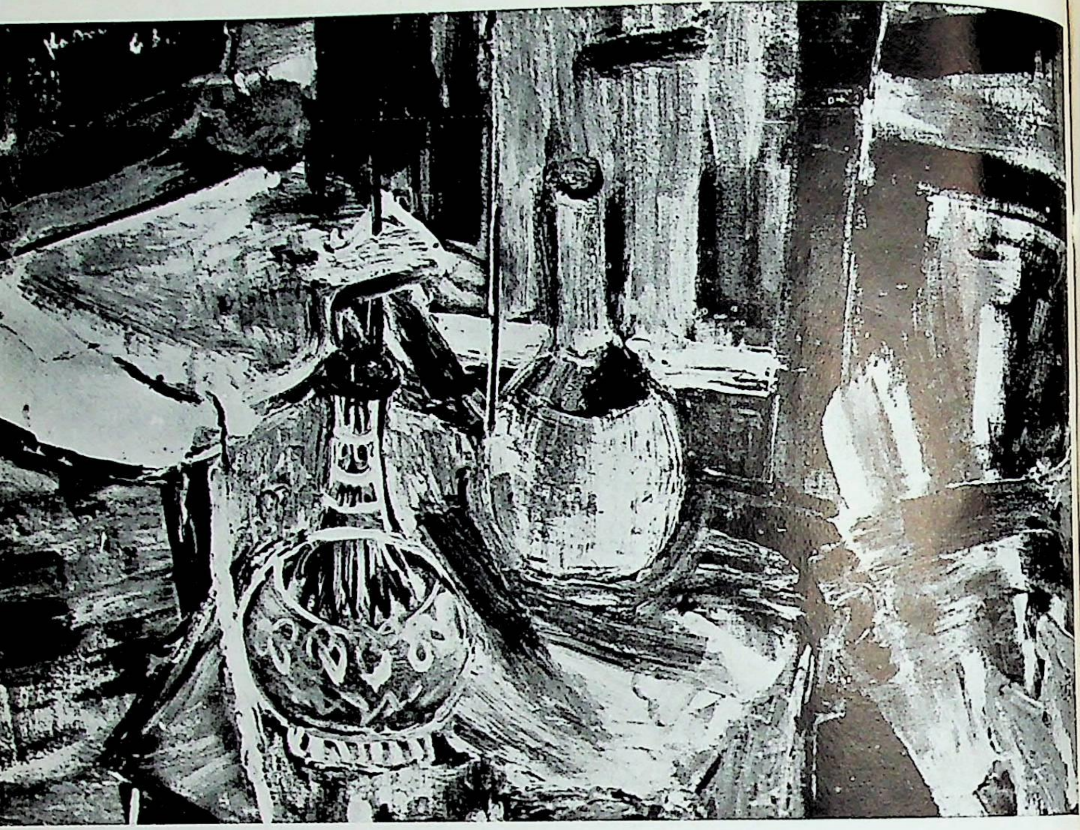


ترتیب

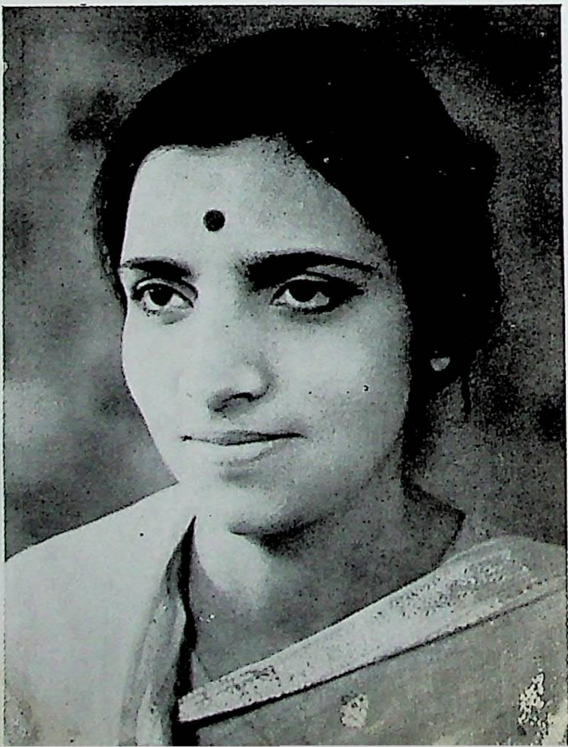
گجرات سٹیٹ ایگزبشن ۶۴ء کا پہلا انعام



آوازیں



قرار



"بدیا بلاس" کے پہلے صفحہ کا عکس {مضمون صفحہ ۲۳}

जम्बूद्वीपे

بدیا بلاس

یکم کاتک سمت ۱۹۲۷ — ۱۵ اکتوبر سنہ ۱۸۷۰ — ۱۹ رجب سنہ ۱۲۸۷ روز شنبہ

सं· १९२७ कार्तिक १ शनिवार सं· ई· १८७० अक्तूबर १५ सं· हि· १२८७ रजब १९

	समाचारपत्र के मूल्यका विवरण						اشتہار قیمت اخبار					
	प्रति मास		षाण्मासिक		प्रतिवर्ष		ماہوارہ		ششماہی		سالانہ	
	वि·मा	स·मा	वि·मा	स·मा	वि·मा	स·मा	با محصول	بلا محصول	با محصول	بلا محصول	با محصول	بلا محصول
पहिले	७	३।	६	९	१२	१५	[illegible]	۲	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
पीछे	३।	३।।	३।।।	१२	१५	१८	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

यह विद्याविलास नामक समाचारपत्र भाषा हिंदी भाषा उर्दू में प्रति सप्ताह के शनिवार को सब लोगों के उपकार के अर्थ इस मुद्रालय से मुद्रित होकर निकला करेगा और उसी दिन ग्राहक पुरुषों के निकट भेजा जाएगा और संग्रह एवं कार्यवाही ... संवाद संबंधी हिंदी फारसी पत्रों से चुन

صداقت ہاش خبار بدیا بلاس ہفتہ وار شنبہ کو نصف اردو نصف ناگری بغرض فایدہ عام باہتمام تمام طبع ہو کر اس مطبع سے شائع کیا جاتا ہے اور دوسرے روز بخدمات فیضیات ناظرین ذی تمکین بھیجا جاتا ہے عبارت اس کی ...

حرفِ آغاز

ولیم شیکسپیئر کی چہار صد سالہ سالگرہ پچھلے ماہ کی تیسویں تاریخ کو ساری دُنیا میں منائی گئی۔ ادبی دُنیا کے بیت المقدس یعنی اس عظیم جینئس کے آبائی قصبے سٹریٹ فورڈ ایون میں اس روز دُنیا کے مختلف ملکوں سے آئے ہوئے نمایندوں کا جو اجتماع منعقد ہوا، اُس سے یہ بات آشکارا ہوگئی کہ شیکسپیئر صرف انگلستان کی ہی میراث نہیں ہے بلکہ نوعِ انسانی کی تہذیبی روایات کی آبرو بھی ہے۔ وہ ایک ایسا سنگم ہے جہاں نسل، رنگ، زبان اور سیاسی حدبندیوں کی مصنوعی دیواریں گر جاتی ہیں۔ اور صرف انسانی دِل کی دھڑکن کا ساز انسانوں کو اُن کی بُنیادی وحدت کا احساس دِلاتا ہے۔ رنگ و نسل اور جغرافیائی حدبندیوں کے بادل جوں جوں چھٹتے جائیں گے۔ شیکسپیئر کی ہمہ گیری کا سُورج زیادہ آب و تاب سے چمکنے لگے گا۔ کیونکہ وہ انسانی رُوح کا ترجمان ہے اور اُس کے شعور و لاشعور کا آئینہ۔ اقبال نے اُسے جن لفظوں میں خراجِ عقیدت پیش کیا ہے اُس کے آگے ہماری زبان میں تحسین کی زبان گُنگ ہو جاتی ہے ع

حُسن آئینۂ حق و دِل آئینۂ حُسن
دِلِ انساں کو تیرا حُسنِ کلام آئینہ

موجودہ شمارے میں ہم نے اُس کے بارے میں چند ایک مضامین اور اُس کے چند سانیٹوں کے ترجمے شامل کر کے اپنا حقیر سا نذرانہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ اُس لامتناہی ادب کے سمندر میں کچھ اہمیت نہیں رکھتے جو شیکسپیئر کے سلسلے میں دُنیا بھر میں تخلیق کیا گیا ہے۔ لیکن ہماری عقیدت کی گواہی کے طور ان چند قطروں کی ایک علامتی حیثیت ضرور ہے۔

نئے آئین کے نفاذ کے بعد اکادمی کی تشکیلِ جدید مکمل ہو گئی ہے۔ اکادمی کی جنرل کونسل مندرجہ ذیل ممبروں پر مشتمل ہو گی :-

جناب غلام محمد صادق	صدر
... ...	نائب صدر
پروفیسر جے لال کول	سیکرٹری
شری پی، این حکو (سیکرٹری مالیات)	مالیاتی مشیر
وزیر امور لداخ	ممبر
شری ایڈ وانی وائس چانسلر جموں کشمیر یونیورسٹی	"
جناب نور الدین ناظم تعلیمات حکومت جموں و کشمیر	"
شری گنیش داس شرما ڈائریکٹر اطلاعات "	"
جناب بخشی غلام محمد	"
شری گردھاری لال ڈوگرہ	"
جناب مرزا کمال الدین شیدا	"
جناب عبد القدوس رسا جاودانی	"
جناب پروفیسر حبیب اللہ حامدی	"
ڈاکٹر (مس) وید گھئی	"
جناب مرزا غلام حسن بیگ عارف	"
شری دھرم چند پرشانت	"

شریمتی نسیمن مالا	ممبر	شری تاشی ربگیاس	ممبر
شری تریلوک کول	"	شری پرسرام ناگر	"
شری ایران کشور	"	جناب پروفیسر عبد القادر سروری	"
پروفیسر رام ناتھ شاستری	"	جناب پروفیسر محی الدین حاجنی	"
شری ٹی، آر کھجوریہ	"	پروفیسر سیوا سنگھ	"

شری ایس، این سوپوری — ممبر — جناب پروفیسر رحمان راہی — ممبر

شری اوما دت شرما — " — جناب غلام رسول سنتوش — "

مرکزی مجلس (سنٹرل کمیٹی) کے ارکان کی فہرست یہ ہے :-

(۱) جناب غلام محمد صادق وزیر اعظم	صدر
(۲)	نائب صدر
(۳) پروفیسر جے لال کول	سیکرٹری
(۴) شری پی، این چکو	مالیاتی مشیر
(۵) وزیر تعلیم	ممبر
(۶) وزیر امورِ داخلہ	"
(۷) شری ٹی، ایم ایڈوانی وائس چانسلر جموں و کشمیر یونیورسٹی	ممبر
(۸) جناب نور الدین ناظم تعلیمات حکومت جموں و کشمیر	"
(۹) شری گنیش داس شرما ناظم اطلاعات	"
(۱۰) جناب بخشی غلام محمد	ممبر
(۱۱) جناب مرزا کمال الدین شیدا	"
(۱۲) جناب رسا جاودانی — ممبر — (۱۳) ڈاکٹر (مس) وید گھئی	ممبر
(۱۴) پروفیسر رام ناتھ شاستری	"

مالیاتی کمیٹی کی تشکیل یوں ہوئی ہے :-

(۱) شری پی، این چکو	مالیاتی مشیر
(۲) پروفیسر جے لال کول	ممبر سیکرٹری
(۳) جناب سید احمد سعید قادری ——— سیکرٹری جنرل ڈیپارٹمنٹ	ممبر
(۴) جناب مرزا غلام حسن بیگ عارف	ممبر
(۵) پروفیسر رام ناتھ شاستری	"

ریاستی زبانوں کے لئے مندرجہ ذیل مشاورتی کمیٹیوں کا تقرر بھی عمل میں لایا گیا ہے :-

کشمیری

(۱) شری دینا ناتھ نادم (۲) شری پرتھوی ناتھ پُشپ (۳) پروفیسر محی الدین حاجنی
(۴) جناب علی محمد لون (۵) جناب صوفی غلام محمد

ڈوگری

(۱) پروفیسر رام ناتھ شاستری (۲) شری ہنس راج پنڈوترا (۳) شری بنسی لال گپتا
(۴) شری دینو بھائی پنت (۵) شری رام لال شرما

پنجابی

(۱) سردار ہربنس سنگھ آزاد (۲) شری نرسنگھ داس نرگس (۳) شریمتی سُمر جیت مہندر سنگھ
(۴) شری رگھبیر سنگھ مُکت (۵) شری سیوا سنگھ

لداخی

(۱) شری کوشک بکولا (۲) راجہ کے نمگیال ستوک (۳) شری تاشی ربگیاس
(۴) جناب اکبر لداخی (۵) جناب حبیب اللہ

اُردو

(۱) پروفیسر عبدالقادر سروری (۲) شری ٹھاکر پونچھی (۳) میر غلام رسول نازکیؔ
(۴) جناب قیصر قلندر (۵) شری موہن یاور

ہندی

(۱) ڈاکٹر وید گھئی (۲) پروفیسر رتن لال شانت (۳) شری سبھاش بھاردواج
(۴) شری ششی شیکھر (۵) کماری شکنتلا سیٹھ

مصوّری

(۱) شری سنسار چند (۲) جناب غلام رسول سنتوش (۳) مس کشوری کول
(۴) شری وِدیا رتن کھجوریہ (۵) جناب نثار عزیز

کلاسیکی موسیقی

(۱) شری اُومادت شرما (۲) جناب محمد عبداللہ تبت بقالی (۳) شری شمبھو ناتھ سوپوری

(۴) مِس چِنا دیوی گُپتا (۵) شیخ عبدالعزیز

لوک موسیقی

(۱) شری موہن لال ایمہ (۲) شری وِشنو بھاردواج (۳) جناب غلام نبی ڈھولوال

(۴) شری جتندر شرما (۵) شری کنور کشور جالا

رقص اور ڈراما

(۱) شری پران کشور (۲) شری شیام لال در بہار (۳) شری موتی لال کیمو

(۴) جناب علی محمد لون (۵) شری کوی رتن

ریاستی زبانوں کے انعامی سلسلے میں مندرجہ ذیل انعامات تقسیم کئے گئے۔ لداخی، پہاڑی، بلتی، دردی، فارسی اور عربی زبانوں میں کوئی کتاب انعام کے لئے موصول نہیں ہوئی۔

نام کتاب	مصنّف	انعامی رقم
انگریزی		
(۱) "ٹرینڈس اِن انڈین پینٹنگ"	شری منوہر کول	ایک ہزار روپے (پہلا انعام)
(۲) "ہسٹری آف کشمیر"	شری پی۔ این۔ بامزئی	"
ڈوگری		
(۱) "رامائن"	شری شمبھو ناتھ	"
(۲) "کیرن"	شری رام لال شرما	سات سو روپے (دوسرا انعام)
کشمیری		
(۱) "لوسی ہتھ تار کھ"	صوفی غلام محمد	"
ھندی		
"بھرے میلے میں"	شری ایس۔ این بخشی	ایک ہزار روپے (پہلا انعام)

سنسکرت

(۱) "ڈگرستوتی"	شری سُکھدیو شاستری	سات سو روپے (دوسرا انعام)

اُردو

(۱) "شاہد ہے تیری آرزو"	شری علی محمد لون	"
(۲) "فردوسِ وطن"	شری کشن سمیلپوری	"

پنجابی

"جھنن دی کنڈی"	شری اُجاگر سنگھ	"

گاندھی بھون ہال جموں میں اکادمی کے اہتمام سے ۲۰ مارچ ۱۹۶۴ء کو مصوری کی جو نمائش منعقد ہوئی اُس میں مندرجہ ذیل فن کاروں کو انعامات دئے گئے :-

پیشہ ور آرٹسٹ

مصور کا نام	تصویر کا عنوان	انعامی رقم
(۱) شری نثار عزیز	"PERFECTION"	چار سو روپے (پہلا انعام)
(۲) شری وِدیا رتن کھجوریہ	"LANDSCAPE"	تین سو روپے (دوسرا انعام)
(۳) شری موہن رینہ	"دو گھوڑے"	۱۷۵ روپے (تیسرا انعام)
(۴) شری سورج ٹکو	"پہلی برف"	۱۲۵ روپے (کنسولیشن پرائز)

اُبھرتے ہوئے مصور

(۱) شری مہاراج کشن بٹ	"LOVE LORN"	ایک سو روپے
(۲) شری صادق	"LIGHT REFLECTION"	"
(۳) شری بھونیش رینہ	"THE ARRIVAL"	"

بچوں کی مصوری کا جو مقابلہ پہلی مارچ ۱۹۶۴ء کو گاندھی بھون ہال جموں میں ہوا، اُس میں مندرجہ ذیل انعامات تقسیم کئے گئے :-

سینئر گروپ

(۱) شری جتندر پال شاد	پہلا انعام	ایک سو پچاس روپے
(۲) مِس دیو بالا شرما	دوسرا انعام	ایک سو روپے

(۳) شری بسنت رائے بھاٹیہ	تیسرا انعام	پچاس روپے
(۴) شری اجے کُمار	〃	〃
(۵) مِس اُوماوتی	〃	〃

قابلیت کی اسناد

(۱) مِس تارا دیوی　　(۲) شری رویندر کُمار

جُونیئر گروپ

(۱) مِس کُلدیپ کور	پہلا انعام	ایک سو روپے
(۲) شری سُودیش رینہ	دوسرا انعام	پچھتر روپے
(۳) مِس متین صدیقی	تیسرا انعام	پچاس روپے
(۴) مِس کِرن	کنسولیشن	پچیس روپے
(۵) مِس پچھوندر کوُر	〃	〃
(۶) شری پردیپ گُپتا	〃	〃
(۷) مِس جسویر کور	〃	〃
(۸) کُماری سرج	〃	〃
(۹) شری رنجن تلُی	〃	〃
(۱۰) کُماری پرتیبھا	〃	〃

بچوں کی موسیقی کا جو مقابلہ گاندھی بھون ہال جموں میں ۲۸- فروری ۱۹۶۴ء کو منعقد ہوا، اُس میں مندرجہ ذیل بچوں کو انعامات کا حق دار قرار دیا گیا :-

سینئر گروپ

(۱) شری نرسنگھ داس	پہلا انعام	ایک سو روپے
(۲) مِس روبی بھٹاچاریہ	〃	〃
(۳) مِس انیتا	دوسرا انعام	پچھتر روپے
(۴) شری بجے پال	تیسرا انعام	پچیس روپے
(۵) شری اُملا گاندھی	〃	〃

صِرف ساز

(۱) شری رنبیر سنگھ	تیسرا انعام	پچاس روپے

جونیئر گروپ : کلاسیکی موسیقی

(۱) شری ششی شرما	پہلا انعام	پچھتر روپے
(۲) کماری سمن شرما	دوسرا انعام	پچاس روپے
(۳) شوبھا کماری	تیسرا انعام	پچیس روپے

ہلکی موسیقی

(۱) کماری ستیا	پہلا انعام	پچھتر روپے
(۲) شری چندرا	دوسرا انعام	پچاس روپے

سردیوں میں ڈراموں کا جو مقابلہ جموں میں منعقد ہوا اُس میں مندرجہ ذیل ڈرامے انعام کے مستحق قرار دئے گئے :-

ہندی

(۱) شری نریندر کھجوریہ	"راستے، کانٹے اور ہاتھ"	پہلا انعام تین سو روپے

پنجابی

(۱) شری وجے سُمن	"سانجھہ مورچہ"	دوسرا انعام دو سو روپے

پچھلے مالی سال کے اختتام پر اکادمی کے دفتر پر جو کتابیں چھپ کر آگئی ہیں اُن کی تفصیل یہ ہے:

(۱) دیوانِ غنی (فارسی) (۲) کاشُر سرگم (کشمیری) (۳) کشمیری زبان اور شاعری حصہ سوئم (اُردو) (۴) ہمارا ادب (اُردو) (۵) سون ادب (کشمیری) (۶) صوفی شاعر (کشمیری) (۷) ولی اللہ متو (کشمیری) (۸) محمود گامی (کشمیری) (۹) وطن کی پکار (اُردو) (۱۰) وطن چھُہ ناد لایان (کشمیری)

—— (محمد یوسف ٹینگ)

عبدالقادر سروری

شیکسپیر اور اردو ڈراما

ولیم شیکسپیر جو ایک معنی میں انگریزی ڈراما کا باوا آدم مانا جاتا ہے، انگریزی میں ڈراما کی قدیم اور کلاسیکی روایات اور معیاروں کا نمونہ بن گیا ہے۔ انگریزی ادب کے طالب علموں کا یہ فیصلہ ہے کہ انگریزی زبان اور ادب کی توسیع اور ترقی میں انجیلِ مقدس کے بعد شیکسپیر کے ڈراموں نے جو خدمت انجام دی اور ادبی اظہارات پر جیسا اثر ڈالا، وہ شاید کسی دوسرے انگریزی ادیب اور شاعر سے ممکن نہ ہوسکا۔ ایک زمانے میں انگریز مدبّروں کا یہ مقولہ زبان زد تھا کہ اگر انگریز قوم کے سامنے ہندوستان کو چھوڑنے یا شیکسپیر سے دست کش ہونے کی متبادل تجویز رکھی جائے تو وہ ہندوستان کو چھوڑنا پسند کریں گے، شیکسپیر کو چھوڑنا انہیں گوارا نہ ہوگا۔

انگریزوں کے سامنے یہ تجویز ایک متبادل تجویز کے طور پر پیش ہوئی ہو یا نہ ہو، لیکن یہ ایک واقعہ ہے کہ انہوں نے ہندوستان کو چھوڑنا گوارا کر لیا۔ اُن کے قومی ادب اور خاص طور پر ڈراما کا سرتاج، ان کے ساتھ ہے اور اُس پر بلا شرکتِ غیرے ان کی ملکیت ہے۔ انگریزوں کی اگلی سیاسی عظمت اب باقی نہیں رہی، لیکن شیکسپیر اور ان کے دوسرے قومی ادیبوں اور شاعروں نے ادبی دُنیا میں اُنہیں جو برتری بخشی تھی اُن سے کبھی چھینی نہ جاسکے گی۔ شیکسپیر انگریزوں کے ذہنوں پر ایسا مسلّط ہے کہ بعض علماً کی، اُس کے ڈراموں کو، بیکن سے منسوب کرنے کی بلند آہنگ کوششوں کے باوجود شیکسپیر کے ڈراموں کا مصنّف ہونے کے بارے میں ان کے عقیدے میں کوئی تزلزل پیدا نہ ہوسکا۔

انگریزی ادب سے ہٹ کر، دُنیا کی اکثر زبانوں کے ادب پر بھی شیکسپیر کا گہرا اثر ہے۔ یورپ کی شاید ہی کوئی زبان ہوگی جس میں شیکسپیر کے ڈراموں اور خاص طور پر اہم ڈراموں

کے ترجمے نہ ہو گئے ہوں۔ اس معاملے میں قومی تنگ نظری سے اہلِ یورپ ہمیشہ آزاد رہے اور اکثر زبانوں میں اُس کے کارناموں کا اسی احترام اور توقیر کے ساتھ خیر مقدم کیا گیا۔ جس طرح خود اپنے کسی بڑے ادیب کے کارناموں کا۔

دُنیا کی اور متمدّن زبانوں کی طرح، اُردو زبان نے بھی شیکسپیئر کا پورا احترام کیا اور اس کے افکار سے استفادہ کرنے میں کسی اور زبان سے پیچھے نہیں رہی۔ اُردو کا یہ عمل، اُس کی "کھُلے دروازہ کی پالیسی" اور "ہمہ گیریت" کی خواہش کی دلیل ہے۔ خوبی اور عظمت کا شائبہ جہاں کہیں نظر آیا، اُردو نے اُسے اپنی مِلک اور اپنا استحقاق جانا، اور استفادہ کرنے میں کبھی پس وپیش نہیں کیا۔ چنانچہ ہم شاید یہ کہنے کے موقف میں ہیں کہ شیکسپیئر کا غالباً کوئی ڈراما ایسا نہ ہوگا جو اُردو میں منتقل نہ کیا گیا ہو۔ اُردو میں اسٹیج کا آغاز، یا کم سے کم اس کا ارتقا ہی شیکسپیئر کے ڈراموں سے ہوا۔

یہ صحیح ہے کہ ڈراما یا ناٹک ہندوستان کا ایک قدیم اور ترقی یافتہ فن تھا۔ سنسکرت زبان میں بہت سے بلند پایہ ڈرامے لکھے گئے جن میں سے بعض، جیسے کالی داس کے ناٹک "شکنتلا" کو عالمی ادب میں شمار ہونے کا امتیاز حاصل ہے۔ پراکرتوں میں بھی ناٹک لکھے گئے۔ ان میں سے چند، جیسے "مدرا راکھش" اور "مرچھ چھٹکا" کو بڑی شہرت حاصل ہے۔ لیکن یہ شہرت فنی اعتبار سے اتنی اہمیت نہیں رکھتی جتنی کہ ان کے پراکرتی ڈراما کا نمونہ ہونے کے اعتبار سے۔ پراکرت ناٹکوں کا معیار، سنسکرت ڈراما کی بلندیوں تک نہ پہنچنے کی وجہ سے جدید ہندوستانی زبانوں میں ڈراما کا ارتقا مسلسل نہ ہو سکا اور ہندوستانی ڈراما کے ارتقا میں کھانچ پڑ گئے۔ اُردو میں، اس میں شک نہیں کہ لکھنؤ کے عروج کے زمانے میں امانت نے "اندر سبھا" لکھی۔ اور وہ مقبول بھی ہوئی۔ بلکہ اُردو میں ڈرامہ نگاری کی ایک تحریک کا آغاز اور محرک ثابت ہوئی۔ مداری لال کی "اندر سبھا" اور کئی سبھائیں اور "بزمِ سلیمان" کے علاوہ کئی بزمیں معرضِ وجود میں آئیں۔ لیکن یہ جدید اُردو ڈراما کا آغاز نہیں بلکہ اُردو میں غنائیہ کی تحریک کا آغاز تھا۔

اُردو میں جدید ڈرامانگاری کی تحریک کا آغاز شیکسپیئر ہی کے ڈراموں سے ہوتا ہے شیکسپیئری ڈراما کا اگلے دَور کی سبھاؤں اور بزموں اور جلسوں یا غنائیوں سے نہ تو موضوع

کے لحاظ سے تعلق ہے اور نہ ہیئت کے اعتبار سے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں نے اُردو کو حقیقی زندگی کے ڈراما سے رُوشناس کیا۔ اور اس سلسلے میں ہماری ناٹک کمپنیوں کی مساعی کو بڑا دخل ہے۔ مہدی حسن احسنؔ آغا حشر کاشمیری اور دوسرے ہم عصر ادیبوں نے ناٹک کمپنیوں کے لئے جب ڈرامے لکھنے چاہے تو شیکسپیئر ہی ان کا سہارا بنا۔ اس سلسلے میں احسنؔ اور حشرؔ کی کوششوں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

حشرؔ کو ناٹک یا زیادہ صحیح یہ ہے کہ ناٹک کمپنیوں اور ناٹک منڈلیوں سے بچپن ہی سے دلچسپی پیدا ہو گئی تھی اور کہا جاتا ہے کہ اس شوق میں وہ گھر سے بھاگ کر بمبئی پہنچ گئے۔ بمبئی اس زمانے میں ناٹک کمپنیوں کا مرکز تھی۔ اور آج انہیں روایات نے فلم کی صورت میں ارتقا پایا۔ حشرؔ کو بھی کسی ناٹک کمپنی میں معمولی سی خدمت مِل گئی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حشرؔ نے ناٹک کمپنی میں مُلازمت روپیہ کمانے کے لئے نہیں بلکہ ڈراما کے کاروبار کو سمجھنے اور اس کے مالہٗ وماعلیہ سے واقفیت اور تربیت کے مقصد سے اختیار کی تھی۔ کہتے ہیں کہ جس کمپنی میں وہ مُلازم تھے اُس میں ایک انگریزی یا شاید اینگلو انڈین خاتون بھی کام کرتی تھیں۔ انہیں جب آغا حشرؔ سے مِلنے جُلنے کا موقع ہوا تو ان کو اندازہ ہوا کہ آغا حشرؔ میں ڈراما نگار کی صلاحیتیں موجود ہیں۔ اس وقت تک آغا حشرؔ نے مشق شروع کر دی تھی اور ایک آدھ ڈراما لکھا بھی تھا۔ اُن کی صلاحیتوں کو دیکھ کر اُس خاتون نے انہیں شیکسپیئر کے ڈراموں سے رُوشناس کرایا۔ شاید کچھ پڑھ کر مطلب سمجھایا اور کچھ پڑھنے اور سمجھنے میں مدد دی۔ یہ آغا حشرؔ کی صلاحیتوں کے لئے ایک نئی زندگی کا آغاز ثابت ہُوا۔

اُردو کے ادیب اور شاعر، مہدی حسن احسنؔ نے بھی، ناٹک کمپنیوں کے لئے ڈرامے لکھے تھے اور انہوں نے بھی شیکسپیئر ہی سے استفادہ کیا تھا۔ احسنؔ نواب مرزا شوقؔ کے نواسے تھے۔ انہوں نے شیکسپیئر کے ڈراموں "ہیملٹ"۔ "اوتھیلو" اور "رومیو اینڈ جیولیٹ" کے ترجمے "خونِ ناحق" "شہیدِ وفا" اور "گلنار فیروز" کے نام سے کئے تھے۔ اس کے علاوہ "کومیڈی آف ارورز" کو بھی انہوں نے "بھُول بھلیاں" کے نام سے اُردو میں منتقل کیا تھا۔ احسنؔ کے بارے میں "ناٹک ساگر" کے مُصنف لکھتے ہیں:۔

"شیکسپیئر کو ہندوستانی سٹیج سے آشنا کرنے کا فخر جناب احسنؔ کو حاصل ہے۔"

احسنؔ کو اُردو زبان اور محاورے پر بڑا عبور حاصل تھا۔ اسی لئے ان کے ترجمہ کئے ہوئے

ڈرامے طبع زاد اُردو ڈرامے معلوم ہوتے ہیں۔ اُردو زبان کا حُسنِ استعمال اور روزمرہ کا ذوق انہوں نے اپنے نانا سے وِرثے میں پایا تھا۔ اور اس کو اُنھوں نے ڈراما، قصّے اور مکالموں کے لئے بڑے سلیقے کے ساتھ استعمال کیا۔

شیکسپیئر کو اُردو میں منتقل کرنے میں اُردو کے ڈراما نگاروں نے ایک مخصوص تکنیک اختیار کی تھی۔ قصّے خاکے سے ہٹ کر، ان ترجموں میں، شیکسپیئر کا بہت کم کچھ ہوتا تھا۔ اکثر ترجموں میں ڈراما کے افراد کے نام بھی بدل دئے جاتے تھے۔ فضا بھی حتی الامکان ہندوستانی پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی تھی۔ لیکن یہ لباس، شیکسپیئر کے ڈراموں پر ٹھیک نہیں بیٹھتا تھا۔ جہاں تک زبان اور اظہار کے سانچوں کا تعلق ہے، صرف ایسے باکمال ادیبوں نے اصل کی رُوح کو اُردو میں منتقل کرنے میں کسی حد تک کامیابی حاصل کی۔ جنھیں اُردو زبان، روزمرہ اور محاورے پر ماہرانہ عبور حاصل تھا اور اس کے ساتھ ساتھ وہ انگریزی میں بھی اچھی مہارت رکھتے تھے اور خاص طور پر شیکسپیئر کو سمجھنے کی عمدہ صلاحیت رکھتے تھے اور اس طرح اُس کے اسالیبِ اظہار کی تہہ تک پہنچ سکتے تھے۔ جن مترجمین نے محض اُردو زبان اور محاورے کے بل بوتے پر ترجمہ کرنے کی کوشش کی وہ بسا اوقات صرف اصل کی باز تخلیق ہی اُردو میں کر سکے۔ ایسے ترجمے صرف خاکے کی حد تک شیکسپیئر کے مرہونِ منت ہیں۔ خاکے سے ہٹ کر کوئی اور چیز ان کے یہاں شیکسپیئر کی نہیں۔

جہاں تک احسن کا تعلق ہے، ان کا راستہ درمیانی ہے۔ عام طور پر وہ شیکسپیئر کے مخصوص اندازِ اظہار سے زیادہ، اُردو کے مزاج اور روزمرہ کا لحاظ رکھتے ہیں۔ شیکسپیئر اپنے ڈراموں میں نثر اور بلینک ورس کو ادل بدل کرتا رہتا ہے۔ اور وہ یہ کب اور کیوں کرتا ہے؟ اس کا راز شیکسپیئر کے آرٹ اور مغربی ڈراما اور انگریزی سوسائٹی کے مزاج سے واقف کار ہی بہتر جان سکتے ہیں۔ لیکن یہ بات واضح ہے کہ شیکسپیئر کے اس طریقے سے اظہار میں تنوّع اور کسی حد تک شعریت بھی پیدا ہو جاتی ہے اور یکسانیت نہیں رہتی۔

اُردو میں بلینک ورس حالیہ دَور سے قبل مقبول نہ ہو سکا۔ ابتدا میں مولانا عبدالحلیم شرر نے بلینک ورس میں ڈراما لکھنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن ان کی سعی مشکور نہ ہوئی اور ان کے افکار سے ایک ڈرامے کے کچھ اجزا سے زیادہ باقی نہ رہ سکے۔ اس سے ظاہر ہے کہ اس صنف کو مقبول بنانے میں ان کی کوشش خاطر خواہ کامیاب نہ ہو سکی۔ شرر کے سامنے بھی شیکسپیئر ہی کے نمونے تھے۔

ان کی کوششوں کی ناکامی کا ایک سبب تو یہ تھا کہ اہلِ اُردو، جن کے کان شعر میں قافیہ کے توازن سے مانوس تھے۔ اس بے قافیہ نظم میں لطف نہ پا سکے۔ لیکن اس سے بڑھ کر ایک اور وجہ یہ بھی تھی شرر کے بلینک ورس میں نظم تو تھی لیکن شاعری نہ تھی۔ شعریت، نثر میں بھی کیوں نہ ہو، ادب میں اپنے لئے ایک مقام پیدا کر لیتی ہے۔

شرر نے اپنی تائید کے لئے اپنے گرو علامہ علی حیدر، حیدر یار جنگ طباطبائی سے بھی رجوع کیا تھا۔ لیکن طباطبائی کے کلاسیکی معیاروں پر بلینک ورس، نثر لفظی و مسجع سے زیادہ نہ جنچی۔ اُردو کے ابتدائی مترجمین نے، اثر پیدا کرنے کے لئے یہ طریقہ اختیار کیا تھا کہ وہ مسجع نثر لکھتے تھے اور قافیہ کا التزام بعض وقت اس بری طرح سے کیا جاتا تھا کہ سارے مکالمے مصنوعی بن جاتے تھے۔ عوامی مذاق اسٹیج پر اس تک بندی کو سن کر یقیناً خوش ہوتے تھے لیکن پڑھے لکھے لوگوں اور شستہ مذاق کے لئے یہ تک بندی سمع خراش تھی۔ اس بے جا و بے جا اشعار کی کثرت، ان ترجموں کو عجیب طرح کی معجونِ مرکب بنا دیتی تھی۔ جس میں شیکسپیئر کے ڈراموں کی سادہ نثر مسجع و مقفیٰ نثر بن جاتی تھی اور بلینک ورس، نظم۔ آغا حشر کے ابتدائی ترجموں اور مصنفہ ڈراموں میں بھی یہ صورت نمایاں ہے۔

آغا حشر کے ڈرامے زیادہ تر اسٹیج کے لئے لکھے اور ترجمہ کئے گئے تھے۔ اس لئے ان میں عوام کی دلچسپی اور اسٹیج پر پیش کشی کی رعایت ملحوظ رکھی گئی ہے۔ بعد میں ان کے انداز میں بہت تبدیلی ہو گئی تھی۔ اور آخری زمانے میں انہوں نے زیادہ تر ہندوستانی موضوعات پر ڈرامے لکھے۔ آغا حشر یقیناً ایک شستہ مذاق انشا پرداز اور اچھے شاعر تھے۔ "ناٹک ساگر" کے مصنفین نے ان کے ڈراموں اور خاص طور پر ان کے شیکسپیئر کے ترجموں پر تنقید کرتے ہوئے لکھا تھا کہ حشر ایک "آتش بیان شاعر اور جید انشا پرداز تھے۔ ان کے ترجموں میں ڈرامائیت کی جو کمی رہ جاتی ہے اُسے وہ شیکسپیئر کی طرح لٹریچر سے پورا کر دیتے ہیں۔"

شیکسپیئر اور حشر دونوں میں ایک اور مناسبت، محمد عمر نور الٰہی نے یہ بھی بتائی ہے کہ:-

"حشر کا ڈراما دیکھئے، طبیعت محظوظ ہوتی چلی جائے، مگر انجام پر دل سے پوچھئے کہ کیا دیکھا تو کوئی جواب نہ ملے گا۔ یہ محض دو پلاٹوں کی برکت ہے۔ مگر یہ دونوں وہ عیب ہیں جن سے شیکسپیئر کا دامن بھی خالی نہیں معلوم ہوتا۔"

شیکسپیئر انگریزی ڈراما کے لئے اب اپنی مثال آپ بن گیا ہے۔ قدیم دور میں ڈراما کو اس نے جو ترقی دی وہ انگریزی ڈراما کی تاریخ بنانے کا باعث ہوئی۔ بعض وقت یہ ہوتا ہے کہ عظمت کے ساتھ خامیوں سے بھی لوگ محبت کرنے لگتے ہیں اور ان کی پیروی بھی کی جاتی ہے یہی حال شیکسپیئر کے ڈراموں کا بھی ہے۔ ان میں جو خوبیاں ہیں، سو ہیں، لیکن ان کے عیب بھی انسان شیکسپیئر کی عظمت کا جزو بن گئے ہیں۔ نقاد کو عیب دیکھنے سے کوئی منع نہیں کر سکتا۔

لیکن ایک بہت کام کی بات، جس کی طرف اوپر کی تنقید میں اشارہ ملتا ہے وہ شیکسپیئر کے خاکوں یا پلاٹ، کا دوہرا پن ہے۔ شیکسپیئر کے ڈرامے اسٹیج پر پیش کرنے کے لئے لکھے جاتے تھے اور اکثر ڈرامے سنجیدہ موضوعات اور مسائل پر حاوی ہوتے تھے۔ بعض وقت المیہ عنصر بھی ڈراموں میں نمایاں ہوتے تھے۔ ان تاثرات کو زائل کرنے کے لئے ڈراما میں مزاح اور ظرافت کے پہلو کا بھی التزام کیا جاتا تھا۔ بعض ڈراموں، جیسے "کومیڈی آف اررز وغیرہ میں مزاح اور ظرافت کے لئے خاص صورت پیدا کرنے کی ضرورت نہیں تھی، لیکن "میک بیتھ" - "اوتھیلو" وغیرہ میں خاص طور پر طربیہ عناصر داخل کرنے ضروری تھے۔ ان کے لئے بعض وقت ایک ہلکے پھلکے ضمنی پلاٹ کے ذریعے گنجائش نکال لی جاتی تھی۔ یہی سبب، خاکوں کے دوہرے پن کا ہے۔

اُردو ڈراما میں "کامک" کے استعمال کی ضرورت نے، ابتدائی دور کے اکثر ڈراموں اور ترجموں میں دوہرے پلاٹ ایک حد تک لازمی کر دئیے تھے اور عوام ان مزاحیہ واداتوں سے جتنے محظوظ ہوتے تھے، شاید اصل ڈراما سے نہیں۔

اس طرح اُردو ڈراما کی اس مخصوص تکنیک پر بھی شیکسپیئر کی چھاپ نمایاں ہے۔ ناٹک کمپنیوں کے لئے لکھے جانے والے اور ترجمہ کئے ہوئے ڈراموں کے بعد ہمارے ڈراما کا فن، ایک درمیانی دور سے گزرتا اور نئی منزل میں داخل ہوتا ہے۔ اس دور کے ڈراموں اور ترجموں میں ادبیت کا بھی عام طور پر لحاظ رکھا جاتا تھا۔ اس زمانے تک ڈراما، بہ حیثیت ایک معیّن صنف اور فن کے اُردو میں اپنا مقام پیدا کر چکا تھا۔ اس وقت ابتدائی دور کی افراط و تفریط ختم ہو چکی تھی۔ اور ڈراما کا فن مجموعی حیثیت سے شیکسپیئر ہی کے نمونوں پر نکھرنے لگا تھا۔ اس دور میں بھی شیکسپیئر ہی الہام بنا رہا۔ اور کئی ڈرامے از سرِ نو اور نئے مذاق کے مطابق اُردو میں منتقل ہوئے — چنانچہ کئی اور ڈراموں کے علاوہ "ایز یو لائک اِٹ" - "ٹویلفتھ نائٹ" کے ترجمے اس دور

ہیں "پسندِ خاطر" اور "خوش انجام" کے نام سے کئے گئے۔ ڈراما کے ساتھ اسٹیج کا تصور بھی ہمیشہ لازم و ملزوم رہا۔ لیکن اس دور میں جو ترجمے کئے گئے وہ دلچسپی کے مطالعے کی حیثیت بھی رکھتے ہیں۔ یہ خصوصیت اس دور کے اکثر ترجموں میں موجود ہے۔

"پسندِ خاطر" ولایت حسین کا ترجمہ ہے جو ۱۹۲۷ء میں شائع ہوا۔ شیکسپیئر کا یہ ڈراما اس کے اور ڈراموں کی طرح جامعاتِ ہند کی اکثر جامعات کے انگریزی نصاب میں شامل تھا۔ مترجم نے اس کو طلبا کی سہولت کے لئے اردو میں منتقل کیا۔ اس کو ہندوستانی جامہ پہنانے کے لئے انہوں نے ڈراما کے افراد کے سارے نام ہندوستانی کر دئے ہیں۔ یہ طریقہ اکثر مترجمین نے اختیار کیا تھا۔ "پسندِ خاطر" کی زبان سادہ اور سلیس نثر ہے۔ اصل ڈراما میں بلینک ورس کے جو حصے آگئے ہیں، ان کے لئے ترجمے میں کوئی رعایت نہیں رکھی۔ یہ شاید اس مقصد کے مفید بھی تھا جس کے پیش نظر یہ ترجمہ کیا گیا تھا۔ اس ترجمے میں بھی اردو کے اجنبی اظہارات موجود ہیں۔ مثلاً ... As I remember, it was کا ترجمہ کیا ہے ـــ "جہاں تک مجھے یاد ہے، یوں تھا ..." یا "Importunes access to you" کو لکھا ہے ـــ "حضور تک رسائی پر اصرار کر رہے ہیں ـــ" ایسی صورتیں اصل سے قریب رہنے کی کوشش کا لازمی نتیجہ ہوتی ہیں۔

شیکسپیئر کے "جولیس سیزر" کا ترجمہ اردو میں سید تفضل حسین ناظر نے کیا۔ جس کے بارے میں "ناٹک ساگر" کے مصنف لکھتے ہیں کہ یہ ترجمہ اس خوبصورتی سے ہوا ہے کہ "کوئی نقش ماند نہیں ہونے پایا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خود شیکسپیئر اردو میں اپنے خیالات رواں دواں بیان کر رہا ہے۔"

"خوش انجام" سعید الحق صاحب عاشق کی کاوش کا نتیجہ ہے۔ یہ شیکسپیئر کے جدید ترجموں کا نمونہ ہے۔ جس میں مترجم نے سادہ نثر کو بناوٹی قسم کی نثر پر ترجیح دی ہے۔ اس میں نہ تو مقفیٰ عبارتوں کا التزام کیا گیا ہے اور نہ جا و بے جا اشعار کے اضافے سے ترجمہ کو باغ و بہار بنانے کی سعی لاحاصل نہیں کی ہے۔

ترجمے کا فن مشکل فن ہے، خاص طور پر ادبیات کے بارے میں یہ بات ایک علم متعارفہ سی بن گئی ہے کہ اس کا ترجمہ نہیں ہو سکتا۔ اور یہ خیال بے بنیاد بھی نہیں۔ ترجمہ کتنی ہی کوشش

اور وفاداری کے ساتھ کیوں نہ کیا جائے؛ اس میں اصل کی پوری روح کو سمویا نہیں جا سکتا۔ ایک بات یہ بھی ضروری ہے کہ ادب کا ترجمہ اگر ادبی پایہ کا نہ ہو تو اس کا نہ ہونا ہی بہتر ہے۔ لیکن یہ اس نثر سے یہ اور بھی بدتر ہے کہ عبارتوں میں ترجمے کا انداز نمایاں ہو جائے۔

"خوش انجام" میں سلاست اور ادبیت کا لحاظ رکھنے کی کوشش کی گئی ہے اور بہ حیثیت مجموعی یہ اچھا ترجمہ ہے۔ اس کے باوجود مترجم اصل سے قریب رہنے کی کوشش میں اجنبی قسم کی عبارتوں سے دامن نہ بچا سکے۔ مثلاً ——— "وہ راگ میرے سامعہ پر، اُس عطر بیز نسیم کی طرح پڑا ——— دوستو! یہ کون سی بھومی ہے؟" — "شریف خاتون، یہ الیریا ہے ——" "میں یہاں کیا کروں، میرا بھائی تو بہشت میں ہے، ممکن ہے وہ غرقاب نہ ہوا ہو ———"

"بھومی" کا لفظ، جو کسی اور ماحول میں شاید کھپ جاتا، یہاں بناوٹ معلوم ہو رہا ہے۔ بعض مقامات پر ایسے اجنبی اظہارات غالباً مصنف کی اسی کوشش کا نتیجہ ہے جس کا تذکرہ وہ اس طرح کرتے ہیں:

"جہاں تک ممکن ہے، ڈراما کی اصلی روح کو زندہ رکھنے کی کوشش کی گئی ہے تاکہ اُردو داں طبقہ شیکسپیئر کے اندازِ خیال اور طرزِ بیان سے آگاہ ہو سکے۔"

صحافِ میر ——— بقیہ از صفحہ ۷۸) وغیرہ غیر مطبوعہ ہیں۔ اس مختصر سے مضمون میں میر صاحب کے کلام کا تفصیلی جائزہ لینا ممکن نہیں۔ اس لئے میں اس مضمون کو میر صاحب کے ایک شعر کے ساتھ ہی ختم کرتا ہوں ؎

چھنہ میر صمدس لِوان وتو — سِنہٕ ژۄ دا[14]ہس منز وَنہٕ کوتاہ

کنہٕ بوزن وٲلی مُوران اتھو — ہتو وُنی وُنی بُوزتھ نہٕ زاہ

پنجاب کے علمی خزانے ——— (بقیہ از صفحہ ۴۱) اختتام یہ ہے: تمام شد رسالہ شرح اوراد فتحیہ بتاریخ بیست و پنجم جمادی الثانی سنہ ۱۰۹۳ھ

نسخہ کپورتھلہ اسٹیٹ لائبریری سے یہاں پہنچا ہے اور ناقل میر غلام محمد خان نے ۱۲۴۲ھ میں اسے نقل کیا ہے۔ اس کے علاوہ اور بھی کئی دلچسپ مرقعے اور نسخے دیکھنے میں آئے جن کا ذکر بشرطِ فرصت کسی اور صحبت میں کیا جائے گا۔

قاضی غلام محمد

نمک دان

(۱)

اُن کو دِل کا حال سُنانا — بھینس کے آگے بین بجانا

آساں جُوئے شیر کا لانا — مُشکل تیری ماں کو منانا

چارہ گرو مرنے سے پہلے — مجھ کو خالص دُودھ پلانا

آج مجھے تنخواہ ملی ہے — شمع ہوں میں اور وُہ پروانہ

اس کو پہنچایا منزل تک — راہ سے تھا رہبر بیگانہ

غیر نے اپنے نام سے چھاپا — خُوب رہا میرا افسانہ

خود ہی ساقی خود ہی میکش — بھاڑ میں جائے یہ میخانہ

سب کی نظر سے خُود کو بچا کر (ق) — میری قبر پہ اُس کا آنا

غش کھا کر گرنے سے پہلے — کاغذ کے دو پھُول چڑھانا

خالص گھی کے عشق میں یارو — صحرا صحرا خاک اُڑانا

نبض مری وہ دیکھ رہے ہیں — فر کا پہنے ہوئے دستانہ

میری پیاری بیوی مجھ کو — مہمانوں میں بھُول نہ جانا

(۲)

ماکیان نامہ

(عرف مثنوی خروس و ماکیان)

ایک مُرغی کھڑی تھی گلخن پر   بے خبر شش جہات سے یکسر
حُسن میں لاجواب تھی ظالم   آپ اپنا جواب تھی ظالم
تین رنگوں کی دِل نشیں تصویر   مُرغِ شاعر کے خواب کی تعبیر
سُرخ گردن تھی ناز سے لرزاں   تو کہے شمع جل رہی تھی وہاں
زیرِ لب گنگنا رہی تھی وہ   شاید اِک گیت گا رہی تھی وہ
اتنے میں دردِ عشق کا مارا   ایک مُرغا کہیں سے آ نِکلا
ڈرتے ڈرتے قریب آ پہنچا   پیشِ جاناں غریب آ پہنچا
ٹوٹی پھوٹی زبان میں بولا   اِک پرستار ہوں میں ادنیٰ سا
بختِ خُفتہ مِرا جو جاگ اُٹھا   آپ کو اِس جگہ کھڑا پایا
یُوں تو دیکھی ہیں مُرغیاں لاکھوں   خُوب رُو اور نوجواں لاکھوں
دِل کو لیکن نہ بھائی اُن کی ادا   دھیان رہتا ہے آپ ہی کا سدا
روگ دِل کو لگا کے بیٹھا ہوں   میں خُدا کو بھلا کے بیٹھا ہوں
آپ کی یاد اور مِرا ڈربہ   دِل عارف ہے اور نُورِ خُدا
لیکن اس بے رُخی کا شِکوہ ہے   یہ ستم مجھ کو کب گوارا ہے
کُلفتِ ہجر سے نڈھال ہوں میں   طالبِ لذّتِ وصال ہوں میں
"چشمِ میگوں ذرا اِدھر کیجئے   دستِ قُدرت کو بے اثر کیجئے"
کچھ تکلّف کے بعد مُرغی کے   پائے تسلیم خم ہوئے خُود سے
حُسن اور عشق مِل گئے باہم   پردہ گِرتا ہے اب مِرے ہمدم
حُسن اور عشق دونوں فانی ہیں   فقط انڈے ہی جاوِدانی ہیں

نادم سیتاپوری

"بدّیا بلاس"

(کشمیر کا پہلا اُردو و ہندی مشترک اخبار)

کشمیر و جموں کا علاقہ انگریزوں نے سنہ ۱۸۴۰ء میں حاصل کیا تھا اور پانچ ہی سال کے اندر پچھتر لاکھ روپیہ میں پہلے ڈوگرہ مہاراجہ گلاب سنگھ کے ہاتھ اس کا سودا کر لیا ــــــ ابھی "معاہدۂ امرت سر" کا کفن بھی میلا نہ ہوا تھا کہ انگریزوں نے پنجاب میں بھی سامراجی جھنڈا لہرا دیا۔ مہاراجہ گلاب سنگھ انگریزوں کی بدعہدی اور وعدہ شکنی سے کچھ اتنا مرعوب ہوئے کہ اُنہوں نے کشمیر کی خیر اسی میں سمجھی کہ اسے علمی، ادبی، ثقافتی اور سماجی طور پر بقیہ ہندوستان سے اس طرح الگ کر لیا جائے گویا "کشمیر جنت نظیر" سچ مچ ایک سپنوں کا سنسار ہے! اور اس "فردوسی خوابگاہ" میں انسان نہیں "اجنتا اور ایلورا" کے ترشے ہوئے مجسمے رکھے ہوئے ہیں۔ چنانچہ وہ اور ان کے بعد آنے والے دوسرے حکمرانوں نے وادیٔ کشمیر کی صدیوں پُرانی علمی اور ادبی تاریخ کو گُل پوش پہاڑوں اور خوش نُما مناظر کی دِل فریبیوں میں اس خوبصورتی کے ساتھ تحلیل کر دیا گویا اس کا کوئی علمی اور ثقافتی پس منظر ہی نہ تھا۔

"کشمیر جنت نظیر" کو ارضِ جنت بنانے کا جو نیک کام یہاں کے حکمرانوں نے شروع کیا تھا وہ اتنا حسین و دِل فریب تھا کہ اگر دُنیا ایجاد و اختراعات کے امتحان میں کامیاب نہ ہو جاتی تو آج ان دانش وروں کی پرستش شروع کر دی جاتی جنہوں نے اس جنّت ارضی کی مخلوق کو ان کی اعلیٰ علمی، ادبی اور ثقافتی صلاحیتوں سے محروم کر کے وادیٔ کشمیر کو اپنے خیال میں صرف جنّت نظیر بنانے کی کوشش کی تھی۔

اور اگر اس خلد بداماں "خطے کے خداوندانِ اقتدار کی ہوسِ مُلک گیری صرف اقتصادی اور سیاسی جوڑ توڑ تک محدود رہتی تو اسے بھی آنے والے وقت کے سہارے کچھ نہ کچھ برداشت کر لیا جاتا ــــــ لیکن سیاست کاری کے مہلک اثرات سے وادیٔ جموں اور کشمیر کی صدیوں سال قدیم ثقافتی، علمی اور

ادبی روایات بھی محفوظ نہ رہ سکیں۔ یہاں تک کہ جب انقلاب ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستانی صحافت نے پہلی انگڑائی لی تو کشمیر کے اربابِ حل وعقد کو معمولی سی جھرجھری بھی نہیں آئی۔ اور آتی بھی کیوں؟ مہاراجہ گلاب سنگھ اخبار "کوہِ نور" (لاہور) کے کرتا دھرتا منشی ہرسکھ رائے سے پہلے ہی سودا کر چکے تھے اور وہ ایسٹ انڈیا کمپنی اور مہاراجہ گلاب سنگھ کے درمیان ایک ایسی کڑی بن چکے تھے جو کشمیر میں ڈوگرہ راج کے قیام و بقا کی سب سے بڑی ضمانت کہی جا سکتی تھی اپنے زمانے میں!

منشی ہرسکھ رائے بڑے جوڑ توڑ کے آدمی تھے اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے اربابِ حل وعقد میں ان کا اچھا خاصا رسوخ تھا۔ یہ رہنے والے تو مضافاتِ سکندر آباد (ضلع بلند شہر یو۔ پی) کے تھے لیکن لاہور پہنچ کر انہوں نے کچھ ایسے قدم جمائے کہ وہیں کے ہو کر رہ گئے۔ اخبار "کوہِ نور" کے اجرا (۱۸۵۰ء) کے وقت پنجاب میں انگریزی راج قائم ہو چکا تھا اور کمپنی کے کارپردازوں کو ایسے وسائل کی سخت ضرورت تھی جو پنجاب اور مضافاتِ پنجاب کی دیسی ریاستوں میں کمپنی کے سیاسی مفاد کی بنیادیں قائم کر سکیں۔ اپنی خداداد صلاحیتوں کے اعتبار سے منشی ہرسکھ رائے کمپنی کے لئے بہت ہی مفید ثابت ہوئے۔ ایک طرف تو ان کا اثر و رسوخ انگریزوں میں بڑھ گیا۔ دوسری طرف دیسی ریاستوں پر بھی ان کی دھاک بیٹھ گئی۔ پنجاب اور مضافات کے راجوں مہاراجوں میں منشی ہرسکھ رائے کے اثرات کا یہ عالم تھا کہ وہ جب اپنے سالانہ دورے پر نکلا کرتے تھے تو ان ریاستوں میں ان کا شاندار شاہانہ خیر مقدم کیا جاتا اور یہ باقاعدہ شاہی مہمان بنائے جاتے۔ مہاراجہ کشمیر کا ذکر اس سلسلے میں خاص طور پر کیا گیا ہے۔ جناب محمد عتیق صدیقی اپنی کتاب (ہندوستانی اخبار نویسی کمپنی کے عہد میں) میں تحریر فرماتے ہیں:-

"ایک سرکاری رپورٹ سے ہم کو معلوم ہوتا ہے ——— مہاراجہ کشمیر و پٹیالہ کے علاوہ "سرکار کمپنی بہادر" کی سرپرستی بھی "کوہِ نور" (لاہور) کو حاصل تھی۔ نیز اس کے اجرا کے پہلے ہی سال ۱۸۵۰ء میں اس (کوہِ نور) کی اشاعت ۳۲۷ تک پہنچ چکی تھی۔ اور یہ ایسی تعداد تھی جو اس زمانے کے کسی اخبار کے لئے باعثِ فخر ہو سکتی تھی۔"

صفحہ ۳۰۴ "ہندوستانی اخبار نویسی کمپنی کے عہد میں"

مطبوعات انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ

منشی ہرسکھ رائے کے اثرات تقریباً ربع صدی تک کشمیر اور والیٔ کشمیر پر چھائے رہے۔ یہی وجہ تھی کہ وادیٔ کشمیر و جموں میں ہندوستانی صحافت کسی طرح اپنے قدم نہ جما سکی۔ کشمیر کے علمی و ثقافتی

پس منظر میں رچے بسے ذہن و شعور البتہ ریاست کے اندرونی خلفشار سے دُور رہ کر کشمیر کے درخشندہ ماضی کو جگمگانے کی کوششیں کرتے رہے۔ مراسلہ کشمیر، بہارِ کشمیر، کشمیر درپن، گلشن کشمیر، غنچہ کشمیر اور کشمیری میگزین وغیرہ ـــــ یہ سب ریاست کشمیر کی حدود سے باہر جاری کیے گئے۔ یہیں پھلے پھولے اور یہیں کی خاک میں مل کر خاک ہو گئے۔ "کشمیر" سے ان کی نسبت صرف نام ہی کی نہ تھی بلکہ ان اخبارات و رسائل نے اپنے دَور میں ہمیشہ کشمیر کے ماضی، حال اور مستقبل سے اپنا ذہنی اور رُوحانی رشتہ قائم رکھا۔

ریاست کشمیر کے سرکاری ترجمان کی حیثیت سے منشی ہرسُکھ رائے کا "کوہِ نُور" (لاہور) چوتھائی صدی تک مہاراجہ کشمیر اور برطانوی اقتدار کے درمیان ایک کڑی کی حیثیت سے منسلک رہا اور اس کے بعد بھی جب حالات کے تقاضے نے کشمیر میں ایک سرکاری ترجمان کی ضرورت پیدا کی تو اس خلا کو بھی منشی ہرسُکھ رائے کی کاروباری ذہانت نے پُر کر دیا۔ یعنی منشی ہرسکھ رائے نے اپنے ہی ادارہ "کوہِ نُور" کی طرف سے "تحفہ کشمیر" کے نام سے ایک ہفت روزہ اخبار سرینگر سے جاری کیا۔ جس کے ایڈیٹر تو کوئی منشی جمنا پرشاد تھے لیکن مالک تھے یہی منشی ہرسُکھ رائے۔ "تحفۂ کشمیر" کے لئے سری نگر ہی میں "مطبع تحفہ کشمیر" کے نام سے ایک پریس بھی قائم کیا گیا تھا۔ اسے بلاشبہ "کوہِ نور" کا جانشین کہنا چاہیئے۔ اختر الدولہ[1] نے تحفۂ کشمیر کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:۔

"تحفۂ کشمیر" ـــــ سرینگر۔ ہفتہ وار۔ آٹھ ورق اوسط۔ یوم (اشاعت) شنبہ!
رجسٹرڈ نمبر ۴۵۔ سالانہ (چندہ) پندرہ روپیہ۔ مالک ہرسُکھ رائے۔ مہتمم منشی
جمنا پرشاد۔ مطبع تحفہ کشمیر ـــــ اجرائے ۱۸۷۶ء۔"

(صفحہ ۷۹۔ اختر شاہنشاہی مطبوعہ اختر پریس لکھنؤ ۱۸۸۸ء)

---

[1] اختر الدولہ محمد اشرف نقوی ہندوستانی تاریخ صحافت کا وہ اہم کردار ہیں جنھوں نے ہندوستانی صحافت کی پہلی تاریخ اُردو زبان میں لکھی تھی۔ "اختر شاہنشاہی" جو اپنے موضوع کی انفرادیت کے لحاظ سے ہندوستانی صحافت کی پہلی تاریخ تسلیم کی گئی ہے۔ اس کا پہلا ایڈیشن جون ۱۸۸۸ء میں چھپا تھا۔ ہندوستانی صحافت کا اتنا مکمل تاریخی جائزہ اس سے پہلے ہندوستان کی کسی زبان میں نہیں لیا گیا۔

اختر الدولہ سیتاپور (یُو،پی) کے رہنے والے تھے اور تفاوتِ عُمر کے باوجود فرانسیسی (بقیہ اگلے صفحہ پر)

"تحفۂ کشمیر" کب تک جاری رہا، اس کے بارے میں کوئی بات یقینی طور پر کہنا آسان نہیں ہے لیکن قیاس یہی ہے کہ "جموں گزٹ" کے اجرا (یکم جنوری ۱۸۸۴ء) تک "تحفۂ کشمیر" ضرور بند ہو گیا ہوگا۔ کیونکہ "جموں گزٹ" کی سرکاری حیثیت ہی مسلّمہ نہیں ہے بلکہ یہ بھی حقیقت ہے کہ اس اخبار کی ادارت ایک ایسے شخص کو سپرد کی گئی تھی جو منشی ہرسکھ رائے کا خاص آدمی تھا اور غالباً منشی صاحب ہی کی سفارش پر ریاست کشمیر میں ایک اعلیٰ عہدے پر فائز ہوا تھا!

منشی نثار علی شہرت ہندوستانی صحافت کے اس پہلے اسکول سے تعلق رکھتے تھے جسے منشی ہرسکھ رائے نے "کوہ نور" کے نام سے جاری کیا تھا۔ اس اسکول کے تربیت یافتہ صحافیوں میں تقریباً سبھی ایسے گذرے ہیں جنہوں نے شمالی ہند میں صحافت کے لئے کامیاب راہیں نکالیں۔ منشی نول کشور، نادر علی شاہ مولوی سیف الحق ادیب، مرزا موحّد، منشی محرم علی چشتی، منشی محمد الدین فوق اور منشی نثار علی شہرت یہ سب ہندوستانی صحافت کے وہ روشن ستارے تھے جنہیں ہندوستان کی تاریخِ صحافت کبھی فراموش نہیں کر سکتی۔

منشی نثار علی شہرت کی صحافتی زندگی کا آغاز "کوہ نور" سے ہوا۔ اس کے بعد یہ ریاست جموں و کشمیر میں ڈائریکٹر آف اسکول (DIRECTOR OF SCHOOLS) ہو گئے۔ پرمٹ کا محکمہ بھی انہیں کے سپرد ہوا۔ قیاس یہی ہے کہ ان مناصبِ جلیلہ تک پہنچانے والے منشی ہرسکھ رائے ہی تھے جو ایک زمانے میں مہاراجہ کے نفسِ ناطقہ سمجھے جاتے تھے۔

(بقیہ فٹ نوٹ) مستشرق ڈاکٹر گارسان دتاسی کے ہم عصر تھے۔ انہوں نے انقلاب ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان بھر میں گھوم پھر کر ہندوستانی پریس اور اخبارات و رسائل کے متعلق اتنی معلومات فراہم کی تھیں جو اس سے پہلے کوئی بھی مہیا نہ کر سکا تھا۔ "اختر شاہنشاہی" ہندوستانی صحافت پر کام کرنے والوں کے لئے سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ افسوس کہ اس کا دوسرا ایڈیشن اور دوسرا حصہ (نامکمل) اب تک شائع نہیں ہو سکا۔

اختر الدولہ کا کتب خانہ اپنے زمانے میں اخبارات و رسائل کی سب سے بڑی شخصی لائبریری تھا جو ان کی وفات ۲۔ جولائی ۱۹۲۹ء کے بعد بری طرح تلف ہو گیا۔ اختر الدولہ کا انتقال ان کے وطن سیتاپور ہی میں ہوا اور وہیں سپردِ خاک کئے گئے۔ وفات کے وقت ان کی عمر سو سال کے قریب تھی۔

"تحفۂ کشمیر" کی طرح جموں گزٹ کے بارے میں بھی میری معلومات صرف "اخترِ شاہنشاہی" کی ان دو[2] سطروں تک محدود ہیں۔ اس وقت تک اس کا بھی کوئی شمارہ میری نظر سے نہیں گذرا۔ اختر الدولہ "جموں گزٹ" کے متعلق تحریر فرماتے ہیں:۔

"جموں گزٹ": سری نگر ملکِ کشمیر! ہفتہ وار۔ چار ورق اوسط۔ مجاریہ منشی سیّد نثار علی صاحب شہرت ڈائریکٹر مدارس و سررشتہ پرمٹ و اسٹامپ۔ اجرائے یکم جنوری سنہ ۱۸۸۴ء"
(صفحہ ۹۳۔ اخترِ شاہنشاہی)

اُردو کے ان دو اخبارات کے علاوہ ابھی تک میری رسائی کشمیر کے کسی دوسرے سرکاری یا نیم سرکاری اخبار تک نہیں ہو سکی ہے۔ بفرضِ محال اگر لاہور کے "کوہِ نور" کو بھی کشمیر کے سرکاری ترجمان کی حیثیت سے اسی صف میں شریک کر لیا جائے تو یہ تعداد زیادہ سے زیادہ تین تک پہنچ سکتی ہے۔ لیکن "کوہِ نور" کا دائرہ اشاعت چونکہ حدودِ کشمیر سے باہر تھا، اسی لئے اس کی نوعیت "جموں گزٹ" اور "تحفۂ کشمیر" جیسی نہیں تھی، خواہ وہ ریاست کشمیر کا کتنا ہی خیر خواہ کیوں نہ رہا ہو۔

ان دو سرکاری یا نیم سرکاری اخبارات کے علاوہ حدودِ کشمیر سے نکلنے والا ایک اور اخبار بھی تھا۔ ہفت روزہ "بدّیا بلاس"۔ جو کشمیر کی صحافتی اور ثقافتی تاریخ میں کئی وجوہ سے اہمیت رکھتا ہے۔ اوّل تو کشمیر کی تاریخِ صحافت میں اسے اوّلیت کا امتیاز حاصل تھا۔ دوسرے یہ اخبار سرکاری اثرات سے پاک و صاف تھا۔ تیسرے یہ اخبار کشمیر کی عوامی زبان اُردو میں شائع ہوتا تھا۔ البتہ وہاں کے جاگیردارانہ ماحول کے اثرات کی وجہ سے اس میں اُردو کے ساتھ ایک کالم ہندی رسم الخط میں بھی ہوتا تھا۔ کشمیر کے سرکاری ریکارڈ آفس نے تبتی زبان میں چھپنے والے ایک اور اخبار "لداخ اخبار" کی بھی نشان دہی کی ہے جو گذشتہ صدی کی چھٹی دہائی میں وادیٔ کشمیر سے جاری ہوا تھا۔ لیکن اس کی ضروری تفصیلات ابھی تک سامنے نہیں آسکی ہیں۔ اس لئے اس سلسلہ میں کچھ بھی نہیں کہا جا سکتا۔ پھر بھی اگر "لداخ اخبار" کا زمانہ اجرا گذشتہ صدی کی چھٹی دہائی ہی قرار پائے تب بھی اس اخبار کو نہ تو کشمیری عوام کا نمائندہ کہا جا سکتا ہے نہ ریاست کشمیر کا ترجمان۔ کیونکہ یہ اخبار تبتی زبان میں چھپتا تھا اور کشمیر کی عوامی زبان اُردو (یا کشمیری) تھی۔ اور ریاست کشمیر کا دفتری کاروبار تو ہندی میں تھا ہی! مؤلف "اخترِ شاہنشاہی" نے "بدّیا بلاس" کا تذکرہ بھی کیا ہے!

"بدّیا بلاس" جموں۔ ریاست کشمیر۔ ہفتہ وار۔ آٹھ ورق اوسط۔ یوم (اشاعت) شنبہ مئی ۱۹۶۴ء

(اُردو) ناگری مشترک۔ قیمت (سالانہ) بارہ ۱۲ روپے۔ مالک پنڈت بنکٹ رام شاستری مہتمم کھوجوشاہ۔ از مطبع بدّیا بلاس۔ اجرائے ۱۸۶۷ء"

(صفحہ ۶۲۔ اختر شاہنشاہی)

"بدّیا بلاس" کب تک جاری رہا۔ کب بند ہوا؟ میری معلومات اس سلسلے میں کوئی رہنمائی نہیں کرتیں۔ اس کا صرف ایک شمارہ ۱۵۔ اکتوبر ۱۸۷۰ء مطابق ۱۲۸۷ھ (مطابق یکم کاتک سمت ۱۹۲۷) یوم شنبہ" میرے سامنے ہے۔ اس شمارہ پر جلد ۴ اور شمارہ ۲۸ پڑا ہوا ہے۔ فل سکیپ سائز کے اس شمارے کی ضخامت سولہ ۱۶ صفحات پر مشتمل ہے۔ دائیں کالم پر "اُردو زبان" اور رسم الخط استعمال کیا گیا ہے اور بائیں کالم پر ہندی رسم الخط۔ اس دَور کی صحافتی اصطلاح میں اس قسم کے اخبارات "مشترک" کہلاتے تھے۔

سرورق کے نصف صفحہ پر ہندی اُردو میں "بدّیا بلاس جموں" لکھا ہوا ہے اور اخبار کا آغاز "اشتہار قیمت اخبار" سے کیا گیا ہے جو درج ذیل ہے:۔

اخبار نمبر ۲۸	سالانہ		ششماھی		ماھوارہ	
	بلا محصول	با محصول	بلا محصول	با محصول	بلا محصول	با محصول
پیشگی	بارہ روپیہ	پندرہ روپیہ	چھ روپیہ	سات روپیہ آٹھ آنہ	ایک روپیہ	ایک روپیہ چار آنہ
مابعد	پندرہ روپیہ	اٹھارہ روپیہ	سات روپیہ آٹھ آنہ	نو روپیہ	ایک روپیہ چار آنہ	ایک روپیہ آٹھ آنہ

اس زمانے میں اخبارات کی خرید و فروخت کے لئے نہ تو "ہاکروں" کا طریقہ رائج ہوا تھا اور نہ ایجنسیاں قائم کی جاتی تھیں۔ جاگیردارانہ ماحول تھا۔ اُمرائ، روسائ، زمیندار اور جاگیرداروں کے نام اخبار جاری کر دیا جاتا تھا۔ اگر یہ لوگ اخبار جاری ہوتے ہی سالانہ چندہ بھیج دیتے تھے تو ان کا شمار "پیشگی خریداروں" میں کر لیا جاتا تھا اور جو لوگ سال سال دو دو برس کے بعد چندے کی رقم ادا کرتے تھے انہیں "مابعد" کی فہرست میں شامل کرکے معہ سُود چندے کی رقم وصول کی جاتی تھی اور اس کی ادائیگی وہ اپنا اخلاقی فریضہ سمجھتے تھے!

اس "کارنامہ" کے بعد اس کی وضاحت ان الفاظ میں کی گئی ہے اور اخبار کے "لائحہ کار" پر بھی کچھ روشنی ڈالی گئی ہے:۔

"صداقت اساس اخبار، "بدّیا بلاس" ہفتہ وار شنبہ کو نصف اُردو، نصف ناگری بہ نظر فائدۂ عام بہ اہتمام تمام طبع ہو کر اس مطبع سے شائع کیا جاتا ہے اور دوسرے روز بجذبات فیض یابیٔ ناظرین والاتمکین بھیج دیا جاتا ہے۔ عبارت اس کی زوائد سے مُبرّا ہے اور حشو سے مُعرّا۔ اخبارات صحیحہ غلط ہیں۔ صفحات خوشخط بدخط ہیں۔ جو خبر ہے کارسپانڈنٹان صدق مقال کی زبانی ہے یا خلاصہ اخبارات انگریزی و ہندوستانی ہے۔ بایں ہمہ بہ نظر خریداری قیمت مختصر ہے۔ مندرجہ نقشہ بالا مقرّر ہے۔ جو صاحب خریداری منظور فرمائیں، مہتمم کو بہ ترسیل درخواست مشکور فرمائیں اور ملاحظہ اخبار سے ایک مہینے تک میعادِ قیمت پیشگی ہے۔ زاں بعد "مابعد" کی ہے۔ جن صاحب کے نام یہ اخبار بے طلب جاری ہوا اور آپ کو نامنظور خریداری ہو۔ اخبار واپس نہ فرمائیں۔ خط "پیڈ" بھجوائیں۔ کیا معنی کہ اخبار واپسی مدت میں آتا ہے اور مطبع سے ہفتہ وار شائع کیا جاتا ہے۔ ورنہ جتنے اخبار ارسال کیے جائیں گے فی جلد ۵ ر (پانچ آنے) لیے جائیں گے۔ اُجرت انطباع مضامینِ خاص میں فی سطر ڈیڑھ آنہ لی جائے گی۔ عبارتِ مُفید عام مُفت چھاپ دی جائے گی۔ اگر کوئی صاحب کسی قسم کا زرِ نقد بذریعہ ٹکٹ، نیم آنہ (نصف آنہ) یا نوٹ عنایت فرمائیں، لفافہ رجسٹری شدہ بھجوائیں ورنہ جو ایسا لفافہ ڈاک پر تلف ہوگا، نقصان اوس کا عائد فرستندہ کی طرف ہوگا۔ بیرنگ خط لینا دستورِ مطبع کے خلاف ہے۔ بنا علیہ انکار صاف ہے۔"

"کارسپانڈنٹ"

"اکثر مقامات نامی و مشہور گرامی ہیں۔ انتظام کارسپانڈنٹان ہو چکا ہے۔ تاہم جو احباب صدق مآب اپنے اپنے اطراف و اکناف کی خبریں تازہ ہفتہ وار رقم کریں گے بشرطیکہ خطوط "پیڈ" ہوں۔ اون کی خدمت میں اخبار بے قیمت و محصول ارسال ہم کریں گے۔ ہر چہ خبر معمولی سے خط علیحدہ ارقام ہو۔ محفل زیب رقم اسمِ کاتب، تاریخ تحریر، نام مقام ہو۔ ورنہ جب کہ پڑھے جانے میں دِقت ہوگی۔ ایک دو بار قلم انداز کی جائے گی۔ زاں بعد رسمِ ترسیل اخبار بند کر دی جائے گی۔ فقط۔"

ادارتی نوٹ اور مقالات کا رواج اس وقت تک ہندوستانی صحافت میں نہیں ہوا تھا اور نہ سنسنی خیز سُرخیوں والی خبریں شائع کرنے کا رواج تھا۔ عام طور سے ہفتہ وار اخبارات میں حصہ نظم بھی

نہیں ہوتا تھا البتہ تاریخی، سماجی اور معلومات افزا مضامین بعض اخبارات میں شائع کیئے جاتے تھے۔ "بدر بابلاس" کا یہ شمارہ ان چیزوں سے یکسر خالی نظر آتا ہے۔ نہ اس میں کوئی نظم یا غزل ہے اور نہ کوئی مضمون۔ خبروں کی سرخیاں اسی انداز کی ہیں جیسی اس زمانے کے ہندوستانی اخبارات میں چھپا کرتی تھیں۔ چند نمونے ملاحظہ ہوں ——

عجیب الخلقت

" فیروزپور سے ایک عنایت فرما لکھتے ہیں کہ صاحب سپرنٹنڈنٹ بہادر پولیس کے بنگلہ پر ایک بھینس کے ایسا بچّہ پیدا ہوا کہ لمبائی اوس کی ڈیڑھ گز اور اونچائی ۳ فٹ! شانوں سے آگے دو گردن اور دو سر نمودار۔ رنگ سیاہ! ہر دو پیشانی پر داغ سپید تھے دو گھنٹہ میں مرگیا۔ کھال اوس کی لاہور یا کلکتہ کے عجائب گھر کو بھیجی جائے گی۔"

ہنڈوی

گورنمنٹ بمبئی نے گورنمنٹ ہند کو لکھا ہے کہ آیندہ سے اگر نرخ مفصلہ ذیل واسطے سرکاری ہنڈوی کے مقرّر ہوجاوے تو بہت مناسب ہے۔ جو شخص خزانہ سرکاری سے عہ (بیس روپیہ) تک ہنڈوی کسی شہر کو روانہ کراوے تو اوس سے ہنڈاون ۲ر (دو آنہ) لیا جاوے۔ عہ (بیس روپیہ) سے صہ (پچاس روپیہ) تک ۴ر (چار آنہ)۔ صہ (پچاس روپیہ) سے معہ (ستر روپیہ) تک ۶ر (چھ آنہ)۔ معہ (ستر روپیہ) سے سو روپیہ تک ہنڈوی پر ۸ر (آٹھ آنہ) لئے جاویں۔"

"پشاور"

" وہاں کے ایک مکاتبہ میں تحریر ہے کہ ان دنوں ہر سال جو وہاں معمولی عارضہ بخار کا بہت زور اور شور سے پھیل جاتا تھا اُس میں اب کی سال بھی اس جگہ کی فوج مُبتلا ہورہی ہے "چرات" کا پہاڑ جو یہاں سے ۳۶ میل کے فاصلہ پر ہے اور چڑھائی اس کی دو ہزار فٹ کی ہے وہاں قریب سات سو سپاہی کے عنقریب روانہ کئے جاویں گے۔ اکثر یہی صلاح اور تجویز ہوئی ہے کہ فوج کو اسی جگہ رکھنا چاہیئے کیونکہ وہاں کی آب و ہوا بہت اچھی ہے مگر اب تک یہی صورت رہی کہ جب وبائے ہیضہ کی شدّت ہوئی تو فوج وہاں بھیج دینا مناسب جانا مگر اب یقین ہے کہ جس طرح جناب برگیڈیر صاحب بہادر ضلع نے یہ تدبیر

معقول فوج کے وہاں رہنے کی نکالی ہے۔ گورنمنٹ اس کی بہر صورت ممد و معاون ہوگی اور توقع ہے کہ راستہ جدید اور بارکیں واسطے آرام و آسائش فوج کے "چرات" کے پہاڑ پر تیار کی جاویں گی۔"

"لاہور۔"

"۱۵- تاریخ ماہ اکتوبر سنہ حال کو ریل پل ستلج جاری ہوگی۔ اس تقریب سے جلسۂ عظیم منجانب حکام ریلوے ہونے والا ہے اور تحقیقی خبر ہے کہ شگون کھولنے ذیل مذکور کا جناب سر مہاراجہ صاحب بہادر والی پٹیالہ فرمائیں گے۔ چنانچہ ٹکٹ شمولیت جلسہ مبارک موصوف بنام راجگان و امرایانِ لاہور و دیگر شہرہا کلاں جاری ہوگئے ہیں۔"

"جموں"

"اس ہفتہ میں بعنایت ایزدی سب طرح سے خیر و عافیت رہی۔ آمد آمد جناب بندگانِ عالی سری مہاراجہ صاحب بہادر دام اقبالہٗ سری نگر سے بہت گرم ہے۔ چنانچہ اکثر مصاحبینِ خاص مثلِ سردار دیبا سنگھ صاحب و سردار کرم سنگھ صاحب معہ بعضے مردمان عملہ گان رونق افروز جموں ہو چکے ہیں۔ یقینِ کامل ہے کہ تاریخ ۲۲۔ ماہ کاتک سے روان رایاتِ عالیات بندگان والا پرچم کشائے و منزل آرائے سمتِ جموں ہوں۔ آج کل روز مرّہ صدہا جاتریان سری دیوی جی مقامات مختلفہ سے بہ تقریب درشن آمد و شد رکھتے ہیں۔ غلہ، مکئی اور باجرہ اگرچہ اب تک عام نہیں آیا تاہم نرخ ۲۲۔ تار وزن انگریزی شہر میں بکتا ہے اور نواح میں تو اس سے ارزان ہے۔ اور غلّہ گندم بھی بہ نسبت سابق سستا ہے۔"

اس دور کی اخباری اصطلاح میں "تار برقی" کی خبروں سے مُراد وُہ خبریں نہیں تھیں جو براہِ راست ان اخبارات کو ٹیلی گرام سے موصول ہوتی ہوں اور ٹیلی پرنٹر قسم کی کوئی چیز تو اُس وقت تک ایجاد ہی نہیں ہوئی تھی۔ تار برقی کی خبریں اس زمانے میں انگریزی اخبارات کی خبروں کے وہ ترجمے کہلاتے تھے جو ان انگریزی اخبارات کو بذریعہ تار براہ راست مِلا کرتی تھیں۔ ایسی ہی خبروں کے چند نمونے ایک طویل خبر میں مِلتے ہیں جس کا عنوان ہے "تار برقی" ———

☆ ۲۶۔ ستمبر آئی وی کس ہیں غبار الیعنی ... ... او ترا کہ اوس میں تحریرات ۲۳۔ ماہ حال

مقام پیرس سے اوڑائی گئی تھیں۔ اون سے معلوم ہوا کہ ۱۹۔ کی لڑائی میں دو "الیف پلٹن" کے دست وچپ میں کھلابلی پڑگئی تھی مگر حصّہ درمیانی وراست وچپ نے بڑی ہمّت سے مخالف کو ہٹایا

★ شاہ اٹلی نے پوپ صاحب کو خط لکھا ہے کہ میرا مطلب آپ کے مُلک میں داخل ہونے سے فقط یہ ہے کہ امن وامان کو جاری رکھوں اور خون ریزی نہ ہونے دوں۔

★ ۲۸۔ستمبر۔ لندن سے خبر آئی کہ اہل حرفہ نے اعتراض کیا تھا یعنی انگلینڈ صلح کرنے میں دریغ کرتا ہے۔ چنانچہ وزیر اعظم انگلینڈ نے اس الزام کو رفع کیا اور یہ بھی کہا کہ انگلینڈ تقرر سلطنت جمہوری فرانس کو جبھی قبول کرے گا جب کہ رعایائے فرانس اتفاق اور غلبہ رائے کے ساتھ اوسے منظور کرے گی۔

★ لندن ۵ راکتوبر۔ دو بجے دوپہر۔ مٹس کے مقابل ایک سخت ہنگامہ کارزار برپا ہوا۔ "پروشیہ" والوں کا بیان ہے کہ فرانسیسی میدان چھوڑ کر بھاگ گئے اور نقصان عظیم اوٹھایا۔

★ لندن ۵۔ اکتوبر: ایک بجے دوپہر۔ نپولین بادشاہ فرانس نے ایک اظہار مقام "ولہلم شوٗ" سے بادشاہ پروشیہ کے نام لکھا ہے' اوس کا یہ مضمون ہے۔ اگر فرانسیسی زوال خاندان نپولین سے حملہ آور کو اپنے مُلک سے نکال دینے کے قائل ہوجائیں تو میں خاندان کا زوال قبول کرتا ہوں۔ جنگ کی جواب دہی مجھ پر نہیں۔ میں نے قوم کی مرضی کے موافق عمل کیا تھا۔ شرائط پیش کردہ پروشیہ پر التوائے جنگ نہ قبول کرنا یہ امر فرانس کے حوصلہ کے شایان تھا۔ اگر فرانس اور جرمنی میں رفاقت ہوجاتی تو بہتر ہے۔ اگر لڑائی جاری رہی تو بہ نسبت فرانس کے جرمنی کو زیادہ نقصان اور صدمہ پہنچے گا۔"

کشمیر کی ابتدائی صحافت کے یہ تاریخی اوراق ہیں جو آج نایاب نہ بھی ہوں تو بھی کم یاب ضرور ہیں۔۔ "بدّیا بلاس" کی فائلیں شاید کشمیر کے کسی سرکاری یا غیر سرکاری کتب خانے میں محفوظ ہوں۔ عام دسترس سے تو باہر ہی ہیں!

پنڈت بنکٹ رام شاستری اور کھوجو شاہ کے بارے میں بھی غیر کشمیری معلومات کا دائرہ بہت ہی تنگ و تاریک ہے۔ ہوسکتا ہے کہ جموں یا کشمیر کی ثقافتی اور ادبی روایات سے ان دونوں بزرگوں کے متعلق

(بقیہ بر صفحہ ۱۰۸)

سلام مچھلی شہری

خیر مقدم

جو آسمان سے اُتری ہو بزمِ گیتی میں
تو سب سے پہلے مِری بندگی قبول کرو

وہاں تو صرف ستاروں کے سر جھکے ہیں
یہاں گلُوں کی جواں روشنی قبول کرو

تمہاری آنکھ میں موجیں ہیں جامِ کوثر کی
یہ ساز ہے تو ذرا گیت بھی قبول کرو

تمہاری زُلف کی تزئیں میں اِنتشار سا ہے
مرے خیال کی مشّاطگی قبول کرو

تُم ایک حُور ہو مانا، مگر یہاں آکر
دِل و نگاہ کا معیار بھی قبول کرو

خُدا بھی جانتا ہوگا کہ جب بھی کوئی پری
زمیں پہ اُتری تو میں نے ہی اُس سے پیار کیا

اگر وہ خُلد سے آکر بھی کچھ اُداس رہی
تو صرف میں نے اُسے واقفِ بہار کیا

مرے خیال کے درپن میں، میری نظموں میں
ہمیشہ چاند ستاروں نے بھی سِنگار کیا

وہ لکھنؤ ہو، علی گڑھ کہ شہرِ غالبؔ و میرؔ
ہر اِک جگہ سے ستاروں پہ میں نے وار کیا

مگر وہ تُم ہو کہ بے شک تمہیں مبارک باد
تُم ہی نے میرے تخیّل کو بھی شکار کیا

تمہارا نام زباں پر مگر نہ لاؤں گا!
جو تم بھی چاہو گی، ہرگز بتا نہ پاؤں گا!

(صاحبزادہ) حسن شاہ

پنجاب کے علمی خزانے

شمالی ہند میں محکمہ اورینٹل ریسرچ کشمیر، سِکھ ہسٹری ڈیپارٹمنٹ خالصہ کالج امرت سر، سٹیٹ آرکائیوز پنجاب اور سنٹرل پبلک لائبریری پٹیالہ میں قلمی کتابوں اور تاریخی دستاویزوں کے نادر نمونے جمع ہو رہے ہیں اور شمالی ہند کی تمدنی اور سیاسی تاریخ کی تحقیق کی نئی راہیں نکل رہی ہیں۔

آزادیٔ ہند کے بعد اپنے تمدنی وِرثے کو محفوظ کرنے کی جو مُلک گیر تحریک شروع ہوئی ہے اُس میں ان اداروں کا کام خاص طور پر ہماری دلچسپی کا باعث ہے۔ جموں و کشمیر نے اٹھارہویں صدی سے جو انقلاب دیکھے ہیں اُن پر شمالی ہند کی سیاسیات کی گہری چھاپ ہے اور افغانستان، پنجاب اور سلطنتِ برطانیہ سے ہمارے روابط کی داستان کچھ اس طرح گھُل مِل چکی ہے کہ اس کے مطالعہ کے لئے ہمیں بیرونی ماخذوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ یہ ماخذ ہمیں پنجاب کے ان اداروں میں ملتے ہیں۔ سِکھ ہسٹری ڈیپارٹمنٹ، سٹیٹ آرکائیوز پنجاب اور سنٹرل پبلک لائبریری پنجاب، پٹیالہ میں ہماری دلچسپی کی کچھ اہم چیزوں کا تذکرہ قارئین کی نذر ہے۔

سِکھ ہسٹری ڈیپارٹمنٹ خالصہ کالج امرت سر میں اٹھارہویں اور اُنیسویں صدی کی تاریخ شمالی ہند کی تحقیق کا ایک عمدہ مرکز ہے۔ گذشتہ تیس برسوں میں اس ادارے نے سِکھ مذہب و فلسفہ، تاریخ پنجاب و علاقہ جاتِ ملحقہ، دستاویزات، تصاویر اور تاریخی یادگاریں محفوظ کرنے کا کام جس لگن سے کیا ہے وُہ مُلک کے نجی اداروں اور تمدنی مرکزوں کے لئے ایک قابلِ تقلید مثال ہے۔ اس ادارے نے کئی کتابیں بھی شائع کی ہیں۔ مخطوطات فارسی و اُردو کی ایک عمدہ مشرح فہرست بھی شائع کی ہے اور اب یہاں پنجاب کی ایک فارسی تاریخ کی تدوین کا کام ہو رہا ہے۔ اس ادارے کے کُتب خانہ میں سِکھوں کی تاریخ، انگریزی روزنامچے، سفرنامے، تاریخی مطبوعات اور

پنجاب کی تاریخ سے متعلق قلمی کتابوں کا ایک اہم ذخیرہ ہے جس میں ۴۶-۱۸۱۹ء کے سکھ دور کی تاریخ کشمیر اور ڈوگرہ شاہی خاندان کے عروج کی داستان سے متعلقہ چیزیں ہماری دلچسپی کی ہیں جن کی تفصیل بذاتِ خود ایک الگ صحبت کی محتاج ہے۔ اس شعبہ کے ساتھ اب ایک تاریخی عجائب خانہ کا اضافہ بھی ہوا ہے۔ اس میں خانقاہ معلیٰ، ہاری پربت، قلعہ گلاب گڈھ، پرمنڈل، جموں شہر، شیخ امام الدین گورنر کشمیر، رانی چاند کور، ہری سنگھ نلوہ گورنر کشمیر اور راجہ دھیان سنگھ کی تصویریں جموں و کشمیر کی تاریخ پر کام کرنے والوں کے لئے اہم ہیں۔

شعبہ کے انچارج پروفیسر کرپال سنگھ بڑی لگن سے کام کرتے ہیں اور جدید طرزِ فکر اور علوم فارسیہ پر عبور رکھتے ہیں۔ اب آپ پنجاب گورنمنٹ کی طرف سے انگلینڈ جارہے ہیں تاکہ وہاں کے علمی گھرانوں اور نجی اور سرکاری اداروں سے پنجاب کی تاریخ سے متعلق دستاویزوں، کتابوں مراسلوں اور روزنامچوں کی نقول اور دیگر تاریخی عجائبات حاصل کرنے کی کوشش کریں۔ علمی حلقوں میں آپ کی اس نئی کاوش سے بڑی اُمیدیں وابستہ کی جارہی ہیں۔

پنجاب میں اس قسم کا دوسرا قابلِ ذکر ادارہ اسٹیٹ آرکائیوز پنجاب پٹیالہ ہے۔ اس کی بُنیاد پنجاب کے مشہور مؤرخ ڈاکٹر سردار گنڈا سنگھ کے ہاتھوں پڑی جو اُس زمانہ میں پیپسو گورنمنٹ کی طرف سے ڈائریکٹر آرکائیوز تھے۔ پیپسو اور پنجاب کے ادغام کے بعد یہ ادارہ پنجاب ریکارڈ آفس کے ساتھ ملحق کر دیا گیا اور ایک نیا محکمہ پنجاب اسٹیٹ آرکائیوز کے نام سے قائم ہوا۔ اس ادارہ میں کپورتھلہ، نابھہ، جیند، مالیرکوٹلہ، پٹیالہ وغیرہ کے رئیسوں کے نجی کتب خانے اور سرکاری محافظ خانوں کی دستاویزات منتقل ہوئیں اور بعد میں پنجاب ریکارڈ آفس لاہور سے خالصہ دربار ریکارڈ اور انبالہ اور دہلی سے برطانوی دور کے ریکارڈ اس محکمہ کو تفویض ہوئے اور کچھ اہم چیزیں لاہور میوزیم سے حصہ میں آئیں۔ اس طرح ایک عجائب خانہ اور ایک وسیع کتاب خانہ کی بُنیاد پڑی۔ اور اسے موتی باغ محل کی دلکش عمارت میں جگہ دی گئی۔

اس گنجِ گراں مایہ کے چند گوہر نایاب یہ ہیں:۔

(۱) تاریخ کلان کشمیر، عمل: دھیان سنگھ" (نمبر ایم ۸۲۹) بڑی تقطیع ۱۵" × ۲۱" کا یہ مجلد مخطوطہ خطِ نستعلیق جلی میں میر احمد ولد نور محمد جلال آبادیہ کے ہاتھ کا لکھا ہوا ہے۔ متن ۷" × ۱۱" ہے اور اوسطاً اٹھارہ سطور فی صفحہ اور اکیس الفاظ فی سطر پر مشتمل ہے۔ مخطوطہ پر سٹیٹ لائبریری کپورتھلہ

کی مُہر ثبت ہے۔ مخطوطہ کا آغاز ان الفاظ سے ہوتا ہے :-

"بعد تحریر دخائر ستائش و نیائش سر رشتہ دار دفتر جز و کل کائنات ... ...

تمہید میں مصنّف کشمیر میں قحط کی ہولناکیوں اور کشمیریوں کی پنجاب اور ہزارہ میں ہجرت کا ذکر کرتا ہے اور کتاب کی تدوین کی وجہ بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے۔ اس مصیبت میں اہلِ کشمیر کی چارہ جوئی اور اس قسم کے واقعات کے سدّباب کے لئے کرنل مہاں سنگھ (ناظم کشمیر ۱۸۳۳ء تا ۱۸۳۸ء) نے ساری وادی کا تاریخی، اقتصادی و مالی جائزہ لینے کا انتظام کیا۔ اس عمل کی روئداد اس کتاب کا نفسِ مضمون ہے۔

مصنّف خود کتاب کے مضامین کی تفصیل یوں بیان کرتا ہے :

"کرنل میاں سنگھ در جمع آوری این دستور العمل عقل خورده بین و فکر مبین بر گماشته کارنامہ خوب و واجب الحفظی چنیں مرغوب مشتمل بر مہاتم یعنی بزرگی تیرتہا کہ عبارت از سری امرناتھ جی و مٹن صاحب و وستا بھگوتی و ترسندھا و گنگا جی و تارا بھگوتی و پریاگ کھتر وغیرہ آن وجہ تسمیہ پرگنات و نقشہ کشمیر پرگنہ بہ پرگنہ و دہ بدہ برآمد حالی و حاصل تخم ریزی اراضی آبی و خشکی و تقسیم آب مزروعات و جمع محصولات ربیع و خریف و کرایہ مرکب و کشتی و زمین دھرم ارتھ یعنی خیرات و جاگیرات و خدمات نقدی و میر بحری آنچہ از سر و قراولی تالاب اولر و مقرری کھاتہ از کھنہ بل الی بارہ مولہ و پلہای و عبور و مرور دریائے بہت و نالہ مار و مہیہ فروشی و نوارہ داری بانڈ و جرو و بہر حاصل و محال سنگاڑہ و محال زعفران و طائفہ داران شہر و دکاکین شالبافی و تفصیل تار و پود و طاقہای پشمینہ و دریافت بافت آن و حقیقت ابریشم و محصول صائر و جواہر بازار و گذرات سواد شہر و بیرونی و گاندربل و زر شاخ شماری و زر چوپان و زر مرکب و باغات پادشاہی و اقسام میوہ جات باغی و جنگلی و گھاہی پیادہ و سوارہ و انواع تخمیات شالی و اجناس و ادویہای کشمیری و خواص آن وغیرہ مفصل در سلکِ تحریر در آوردہ کہ تا کار پردازانِ حال و استقبال را بہرہ وافی و ثمرہ کافی عاید و حاصل گردد۔"

کتاب میں پرگنہ وار رنگین نقرئی اور مطلا نقشے اس زمانے کے فنِ نقشہ نویسی اور جغرافیائی

معلومات کے نہایت دلچسپ نمونے ہیں جو دیکھنے سے تعلق رکھتے ہیں۔ یہ بذاتِ خود ایک نادر تحفہ ہیں۔ افسوس ہے کہ مختلف گوشواروں میں جابجا جگہیں خالی ہیں۔ تاہم یہ کتاب کشمیر کا ایک لاجواب انسائیکلوپیڈیا ہے اور تاریخ و اقتصادیات کے محققوں کے لئے ایک نہایت قابلِ قدر ماخذ ہے۔

کتاب کا خاتمہ محمد یوسف خوش نویس ساکن عالی کدل کی تنخواہ کے حساب پر ہوتا ہے۔

کتاب کی ابیاتِ تاریخ یہ ہیں:۔

چو در ختمِ تاریخ گویا شدم | بتاریخ از عقل جویا شدم
زِ حق گفتنِ ہاتفم دِل شگفت | کہ حقِ تواریخ کشمیر گفت

یہ مخطوطہ نہایت نادر ہے اور دُنیا بھر میں اس کا صرف ایک ہی نسخہ اس وقت موجود ہے۔

(۲) تواریخ کشمیر بوقتِ شاہانِ دہلی"

(نمبر ایم ۲ ۷۸۳) جس کا اندراج فہرست کتاب خانہ میں "تاریخ کشمیر حسین ابن علی" کے نام سے ہوا ہے۔ مخطوطہ کے دو سَو چوبیس صفحات ہیں۔ صفحہ ۷" × ۱۱" اور متن ۵" × ۸" ہے۔ فی صفحہ پندرہ سطور اور فی سطر اوسطاً دس الفاظ ہیں۔ کتاب کی داخلی شہادتوں سے واضح ہوتا ہے کہ عنوانِ کتاب سرورق اور فہرست کتاب خانہ دونوں میں غلط ہے۔ درحقیقت یہ مخطوطہ دو حصوں پر مشتمل ہے۔ حصہ اوّل کے دو سَو صفحات میں تاریخ کشمیر مصنّفہ محمد مراد نقشبندی اور بقیہ صفحات میں حصہ دوم ترجمہ فارسی راج ترنگنی معلوم ہوتا ہے۔

حصہ اوّل ایک نہایت ہی نادر دریافت ہے جس سے کشمیر کے علما اور محقّقین ابھی تک آشنا نہ تھے اور اس لحاظ سے کہ اس کے مصنّف کشمیر کے ایک مشہور عالم بزرگ تھے، اس کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔

زیرِ نظر نسخہ کا آغاز ان الفاظ سے ہوتا ہے:

الحمد للہ الذی جعل القصص الماضیہ عبرۃ لی اولی الالباب

اور انجام ان سطور پہ ہے:۔

کیسۂ بر وعدہ ہای تخفت نتواں دوختن
خفتہ گر در خواب حرفی گفت نتواں آگاہ نیست

تمت تمام شد تاریخ کشمیر در قلعہ کہنہ بازدہم ذی قعدہ ۱۲۴۲ھ راقم شیخ فیض اللہ۔

مخطوطہ پر نابھہ سٹیٹ لائبریری سنگرور کی مہر ثبت ہے۔

کتاب کے مطالعہ سے عیاں ہوتا ہے کہ یہ ۱۱۱۳ سے ۱۱۱۷ھ کے عرصہ میں تصنیف ہوئی تھی۔ کتاب میں جابجا مصنّف نے اپنے مشاہدہ اور ذاتی واقعات کی طرف اشارے کئے ہیں اور حضرات نقشبندیہ مجدّدیہ سرہند اور حضرت شاہ محمد فاضل علیہ الرحمہ کا ذکر ملتا ہے۔ آخری واقعہ مُلّا اشرف سے متعلق درج ہے اور اس کی تاریخ ۷ ذی قعدہ سنہ ۱۱۱۷ ہجری دی گئی ہے۔

تمہید میں مصنّف نے لکھا ہے کہ اُن کے ماخذ تاریخ حسین ابن علی اور تاریخ کشمیر ملک حیدر چاڈورہ ہیں۔ مصنّف نے ان دونوں تاریخوں سے زمانۂ قدیم سے عہد جہانگیری تک کے حالات نقل کئے ہیں اور باقی داستان ذاتی تحقیق اور مشاہدہ پر مبنی ہے۔

مصنّف کے حالات پیر حسن کھوئیہامی نے اپنی تاریخ کی جلد سوم موسومہ "اسرار الاخیار" اور محمد اعظم دیدہ مری نے "واقعاتِ کشمیر" میں بیان کئے ہیں۔

شیخ محمد مُراد نقشبندی عرف ٹنگ مُلّا محمد طاہر مفتی کے صاحبزادے تھے اور ابتدا سے ہی علم و معرفت کے دلدادہ تھے۔ چنانچہ جب حضرت خواجہ عبدالاحد سرہندی رحمۃ اللہ علیہ کشمیر تشریف لائے تو آپ اُن کے حلقۂ ارادت میں داخل ہو گئے۔ بعد ازاں حضرت محبوبِ ربانی مجدّد الف ثانی رحمۃ اللہ علیہ کی وساطت سے حضرت حجۃ اللہ خواجہ محمد نقشبندی رحمۃ اللہ علیہ سے سندِ تکمیل پا کر شیخہ بابا رادھو کی مسجد میں گوشہ نشین ہو گئے۔ شیخ محمد علی رضا علیہ الرحمہ سے سلسلۂ کبرویہ، چشتیہ و سہروردیہ کی اجازت پائی اور کتاب و سنّت کی تبلیغ میں مشغول رہے۔ آپ کے ارشادات میں کمال کا سوز و گداز ہوتا تھا۔ آپ نے ۱۷ رجب سنہ ۱۱۳۱ھ کو ۷۵ برس کی عمر میں انتقال فرمایا اور بودھ گیر میں آسودۂ خاک ہوئے۔ آپ کے شاگرد رشید محمد اعظم دیدہ مری مؤلف تاریخ "واقعاتِ کشمیر" نے تاریخ وفات یوں کہی ہے:۔

گفت تاریخ وصلِ او اعظم
وارث کامل رسول اللہ

ان کوائف میں کہیں تصنیفِ مقدّم کردہ مصدر کی طرف اشارہ نہیں ملتا۔ اور معلوم ہوتا ہے کہ مصنّف نے یہ تاریخ اپنے آخری دورِ حیات میں تصنیف کی لیکن بعد میں دین و معرفت کی طرف ایسے راغب ہوئے کہ اسے مکمل نہ کر سکے۔

خواجہ محمد اعظم دیدہ مری نے آپ کے حالات میں ایک رسالہ "فیضِ مراد" لکھا تھا۔ یہ اب نایاب ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اس میں اس تاریخ کا کچھ تذکرہ ہو۔

مخطوطہ متذکرہ صدر کے صفحہ ۲۰۰ سے صفحہ ۲۲۴ تک ایک مختصر تاریخ کشمیر ہے جس کا آغاز جے سنگھ کے عہد سے اور اختتام یعقوب شاہ چک کے زوال کی داستان پر ہوتا ہے۔

اس حصہ کا آغاز اس طرح ہوتا ہے :-

"امابعد مورخین اخبار سلاطین کشمیر چنیں آورد ندکہ در سنہ پانصد سی ویک ہجری تریہ سہم دیہ نام شخصے حاکم و والی کشمیر بود۔"

اور اختتام یہ ہے :-

"چوں کار یعقوب تنگ شد از راہِ عجز و انکسار آمدہ محمد قاسم خان را دید در سلک دولت خواہاں منتظم گردید و آں سلسلہ بدو منقرض گشت و کشمیر بتصرف دولت قاہرہ اکبر شاہ در آمد۔ تمام شد۔"

مصنف نے کتاب کا اور اپنا نام اخفا میں رکھا ہے لیکن شروع کے صفحات کی ایک عبارت یہ ہے :- بتاریخ سبع والف مسود ایں اوراق در بندگی جلال الدین پادشاہ بدانجا (زین ڈیب) رسید۔

اس لحاظ سے یہ مختصر رسالہ کشمیر کی پرانی فارسی تاریخوں کی ذیل میں آتا ہے لیکن چوں کہ مصنف نے جابجا نظام الدین بخشی صاحب طبقات اکبری کے حوالے دیئے ہیں۔ اس لئے معلوم ہوتا ہے کہ یہ طبقات اکبری کے بعد کی تصنیف ہے۔ گمان غالب ہے کہ یہ حسین ابن علی یا حسن بیگ کی تاریخ کا نسخہ ہے اور اس لحاظ سے یہ بھی کافی اہم حصہ ہے۔

(۳) تاریخ کشمیر مصنفہ اشرف علی

یہ واقعات کشمیر مؤلفہ محمد اعظم دیدہ مری کا اردو ترجمہ ہے جو منشی اشرف علی ملازم دہلی کالج نے مسٹر اسپرنگر پرنسپل دہلی کالج کے ایما پر ۳ راگست ۱۸۴۶ء کو مکمل کیا۔ بقول پروفیسر اسٹوری ۱۸۷۲ء میں یہ چھپ چکا تھا۔ اس نسخہ کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ "واقعاتِ کشمیر" کے اُس نسخہ پر مبنی ہے جو مترجم کو مفتی محمد صدر الدین آزردہ صدر الصدور دہلی کے کتب خانہ سے ملا تھا۔ اردو زبان میں کشمیر کی تاریخ پر یہ پہلی تصنیف ہے۔ اس نسخہ سے یہ خیال بھی باطل ثابت

ہوجاتاہے کہ "گلدستۂ کشمیر" مؤلفہ ہر گوپال کول خستہ کشمیری کشمیر کی تاریخ میں اردو زبان میں پہلی تصنیف ہے۔

آغازِ نسخہ اس طرح ہوتاہے:۔

چونکہ دربنولا صوبہ کشمیر جنت نظیر عنایت قادر قدیر سے بعد جدال و قتال سکھوں کی متصرفِ سرکار انگریزی آیا۔

اور خاتمہ پر اصل کا قطعہ تاریخ ہے:۔

بسال اختتامش یاد فرمود کہ زیب و زینت کشمیر این بود

زمانہ ماقبل غدر کی اُردو نثر کا یہ ایک اچھا نمونہ ہے۔

(۳) مندرجہ بالا اہم کتابوں کے علاوہ کریم بخش اخبار نویس کی مختصر تاریخ لداخ: تاریخ نامہ مصنف نامعلوم۔ اقبال نامہ رنجیت سنگھ جنگ نامہ لاہور بھائی کاہن سنگھ (بزبانِ اردو قدیم) اور شیر سنگھ نامہ محمد نقی پیشاوری بھی تاریخ کشمیر کے طلبا و محققین کے لئے اہم ہیں۔ اس کے علاوہ مشہور سکھ مصور کپور سنگھ کی قلم کے شاہکاروں میں مہاراجہ گلاب سنگھ، راجہ سوچیت سنگھ، راجہ دھیان سنگھ اور مہاراجہ گلاب سنگھ کی اپنی دستخطی تصویر بھی قابل ذکر ہیں۔

سنٹرل پبلک لائبریری پنجاب پٹیالہ میں تقریباً چار ہزار قلمی کتابیں ہیں۔ انہیں نہایت سلیقہ سے رکھا گیا ہے لیکن ان کی توضیحی فہرست ابھی تک نہیں بنائی گئی جس کی وجہ سے اس پورے مجموعے کا تجزیاتی امتحان بہت وقت طلب ہے۔ بہت سی کتابیں گورمکھی میں ہیں۔ کچھ سنسکرت اور برج بھاشا میں ہیں۔ فارسی نسخوں میں مندرجہ ذیل ہماری دلچسپی کے حامل ہیں۔

(۱) دیوان سیف الدین (نمبر مخطوطہ: ۷۷) دراصل یہ سیف الدین تارہ بلی (م۔ ۱۸۷۴ء) کی ذاتی بیاض ہے جس میں غزلیات ردیف وار مکمل و نامکمل۔ اشعار متفرقہ، قصائد، تہنیت نامے، تاریخی قطعے وغیرہ درج ہیں جن میں کشمیر اور کشمیری دوستوں کے جابجا تذکرے ہیں خاص طور پر وامق عذرا کا نسخہ مولانا بہاء الدین داندر کھاہ کو ارسال کرنے کا ذکر ہے۔ دیوان پر ۱۲۷۲ھ کی تاریخ بھی درج ہے۔ ان سب داخلی شہادتوں سے عیاں ہے کہ یہ دیوان اور دیگر متفرقات میر سیف الدین تارہ بلی کی تصنیف ہیں۔ میر سیف الدین تارہ بلی کشمیری اور فارسی

کے پر گو شاعر اور شاہ شجاع الملک کے شہزادوں کے اتالیق کی حیثیت سے کسی مزید تعارف کے محتاج نہیں۔ آپ کی تصنیفات کے مجموعے انڈیا آفس لنڈن میں موجود ہیں اور ان کی نقلیں محکمہ اورینٹل ریسرچ میں موجود ہیں۔ آپ کے حالات عبدالاحد آزاد کے تذکرۂ شعرائے کشمیر موسومہ "کشمیری زبان اور شاعری" میں بھی تفصیل کے ساتھ ملتے ہیں۔ یہ نسخہ پٹیالہ کیسے پہنچا، اس داستان کی تفصیل باوجود تجسس نہ مل سکی۔

(۲) دیوانِ غنی مرصع (نمبر مخطوطہ: ۲۴۴۸) "۴ × "۶ کی تقطیع پر ۱۳۲ صفحات کا یہ مجموعہ اپنے حسن و نزاکت کی وجہ سے بے نظیر ہے۔ خط نستعلیق خفی کے ایسے نمونے کم ہی ہوں گے۔ کاغذ باریک ریشمی کشمیری اور حاشیے اور متن مطلا و مذہب ہیں۔

دیوان کا یہ مطلع بھی متداول نقول و مطبوعہ دیوانوں سے جدا ہے۔

فروغ شعلۂ ادراک در پیری است کم پیدا
بود ایں معنیٔ پنہاں زِ شمع صبح دم پیدا

آخری غزل کا مطلع یہ ہے ؎

سپند آسا مرا پیشِ خود در آتش اندازی
ازاں بہتر کہ دور از خویش چوں چشمِ بدم سازی

آخری رباعی یہ ہے ؎

چوں در غم خورشید فغاں برخیزد۔ ہر کس شنود و از دِل و جاں برخیزد
بر تربتِ او زِ دیدہ میریزم آب۔ شاید کہ ازیں خواب گراں برخیزد

یہ نسخہ کپور تھلہ اسٹیٹ لائبریری سے یہاں پہنچا ہے اور اس کے ناقل ملا عطاء اللہ قادری ہیں۔ تاریخ نقل ۱۱۔ رجب ۱۲۴۵ ہجری درج ہے۔

(۳) رسالہ شرح اورادِ فتحیہ مؤلفہ جعفری۔ حضرت امیر کبیر میر سید علی ہمدانی رحمۃ اللہ علیہ نے "اورادِ فتحیہ" کی تلقین فرمائی تھی یہ اوراد وسطِ ایشیا اور کشمیر میں از حد مقبول ہیں۔ ان اوراد کے کلمات کی کتاب و سنت و اقوال صوفیا کی روشنی میں یہ شرح مؤلف کے علم و فضل کی عمدہ مثال ہے۔ کتاب کا آغاز یہ ہے:۔

"ہمی گوید سالک بادیہ پریشانی و ساکن تنادیہ حیرانی محب طریق جنید و سری احقر العباد جعفری

مئی ۱۹۶۴ء

(بقیہ بر صفحہ ۲۰)

(ڈاکٹر) شکیل الرحمٰن

شیکسپیر کی "دیومالا"

شیکسپیر (۱۵۶۴ء تا ۱۶۱۶ء) کی دیومالا داخلی اقدار اور محشرِ خیال کی ایک بڑی کائنات ہے۔ اس فن کار کی نظرِ حکیمانہ اور حدیثِ رندانہ کا مطالعہ آسان نہیں ہے۔ جہاں "سوز و تب و تابِ اوّل" اور "سوز و تب و تابِ آخر" کی بات ہو وہاں فکر و فن اور صورت و معنی کا مطالعہ ایک بہت بڑا چیلنج بن جاتا ہے۔ اس کے آرٹ کی اَن گنت تہیں پُر اسرار طلسمی کیفیتوں کو نمایاں کرتی ہیں۔ نفسیاتی رموز اور نفسیاتی نکات اور جذباتی اور حسیاتی اقدار کے لئے ہم بار بار اس کے آرٹ کی طرف دیکھتے ہیں۔ اس آرٹ میں ٹریجڈی کے ہیرو اپنے عمل سے بڑے اور اہم ہیں اندرونی تضاد، داخلی تصادم، شعوری اور غیر شعوری کیفیات اور وقت کی نفسیاتی کیفیت میں اقدار کی پہچان ہوتی ہے۔ شعور کتنا زخمی ہو سکتا ہے اور اپنے گہرے زخم کو دیکھنے کے لئے کتنے آئینے بنا سکتا ہے۔ کوئی اوتھیلو اور کوئی لیئر اپنے المیہ سے کتنا بے خبر رہتا ہے، کوئی رچرڈ آدھی رات کو اپنے وجود سے کتنا پریشان ہوتا ہے اور محبت اور نفرت کے آئینوں میں اپنی شخصیت کو کس طرح دیکھتا ہے، کوئی ہیملٹ اپنی حسیات اور اپنے ہیجانات میں کس طرح گم ہو جاتا ہے اور کسی میک بیتھ کی اندرونی آواز کتنے نفسیاتی رموز اور نکات کو نمایاں کر سکتی ہے۔ شیکسپیر نے شدید داخلیت کو مختلف پیکروں اور علامتوں میں پیش کیا ہے، ادبی اقدار کے تعین کے لئے شیکسپیر کا مطالعہ کافی ہے۔

نفسیاتی زندگی کا جوہر نفسیاتی یا اندرونی لمحات میں پوشیدہ ہے۔ میک بیتھ، ہیملٹ اور "ایز یو لائک اِٹ" میں اندرونی لمحات اور نفسیاتی وقت کی مختلف تصویریں موجود ہیں۔ ایڈی پس الجھن اور نرگسیت، جبلّی عمل اور ردِ عمل، احساسِ کمتری اور ذہنی عوامل اور

ہیجانات، خواب اور التباس، پرچھائیاں اور فریب، ابنارملٹی، جبری دباؤ، شعور کی علیحدگی اور دوہری شخصیت، ترغیب، آزاد فکری (Austistic thinking) احساسی ارتسام (Sense impression) ایغو مرکزیت اور ایغو نفسی، گہری تشویش، تلازم اور توہمات، جنسیت، خود کار حرکات اور خود تشخیصی (Autognosis) درون بینی، علامت سازی، ذہنی گریز پائی اور فساد احساس (Parasthesia) ـــــ شیکسپیئر کی تخلیقات میں ان کی مثالیں موجود ہیں۔ نفسیاتی زندگی اور اندرونی مہمات کی بے شمار تصویریں ـــــ یہی شیکسپیئر کی دیومالا ہے اور یقیناً اس کا مطالعہ آسان نہیں ہے۔

شیکسپیئر کا اساطیری رجحان پختہ ہے۔ المیات زندگی کی میکانیت کا علامتی جواب ہے۔ ٹریجڈی کا ہیرو اندرونی کشمکش اور نفسیاتی تضاد اور الجھنوں میں پہچانا جاتا ہے شخصیت کے جوہر اور کردار کی اصلی حالت کو حالات اور عمل سے علیحدہ کر کے دیکھا جائے تو المیہ کرداروں کے ذہنی حالات، نفسی عمل، اندرونی تصادم اور الجھنوں کی کیفیت معلوم ہوگی۔ بنیادی جبلتوں اور بنیادی عوامل اور خارجی اقدار کی کشمکش المیہ کی روح بیدار رکھتی ہے۔ جولیس سیزر کا بروٹس اسی کشمکش اور تصادم کا شکار ہے۔ وہ اپنی شخصیت سے علیحدہ نہیں ہو سکتا۔ اس کے لئے اپنے ظاہری پیکر سے جنگ کرتا ہے۔ شیکسپیئر کے تمام المیہ کرداروں کی " ایغو مرکزیت "۔ " آزاد فکری " اور " گہری تشویش " ادبی قدروں کا تعین کرتی ہیں۔ جبلی تقاضوں اور لمحاتی ہیجانات کی کشمکش معمولی کشمکش نہیں ہے۔ اس کی صورت نہایت ہی وحشیانہ جد و جہد کی بھی ہو جاتی ہے اور دوہری شخصیت کی درون بینی اور ابنارملٹی دونوں ادب کے طلسم کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں۔ شخصیت کی لکیریں جس طرح عام زندگی میں یک جا ہوتی ہیں یا یکجا نظر آتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی شیرازہ بندی داخلی زندگی میں نہیں ہوتی۔ ایغو کی ہم آہنگی قائم نہیں رہتی اور یہی غیر ہم آہنگی [illegible] کا احساس پیدا کرتی ہے۔ ہیملٹ، قلوپطرہ، لیئر اور میک بیتھ کے کرداروں کو پیش نظر رکھیں تو اس کا بھی احساس ہوگا کہ موت بھی ان کے راز کو چھپا نہیں سکتی۔ موت خود ایک تحریک بن جاتی ہے۔ ایغو اور اندرونی اقدار کا احساس اس سے پختہ ہو جاتا ہے۔ ادبی فضا میں موت کا یہ تصور فکر کی دعوت دیتا ہے۔ شیکسپیئر ان کرداروں کے ساتھ المیات کی گہرائیوں میں گھومتا ہے

فریب اور التباس کو ادبی اور ذہنی حقیقت بنا دیتا ہے۔ انفرادیت کو کاغذی پیرہن رہنے نہیں دیتا نقش فریادی بنا دیتا ہے۔ ہم تضاد سے گہری دلچسپی لینے لگتے ہیں۔ فرد داخلی طور پر خود کو مطمئن کر لیتا ہے۔ میک بیتھ کی مثال سامنے ہے۔ کنگ لیئر کا طوفان اپنی گہری علامیت کو محسوس کراتا ہے۔ اوتھیلو داخلی کش مکش کی ایک مکمل تصویر ہے۔ حقیقت اور خارجی اقدار سے گریز کی ایک نہایت ہی انوکھی مثال۔۔۔ ہیملٹ میں تمناؤں کے تصادم کا مسئلہ بہت سی باریکیوں کو پیش کرتا ہے۔ آرزوؤں کی تقسیم علامتوں میں ظاہر ہوئی ہے۔ ایک خواہش دو صورتوں میں نمایاں ہو کر دوہری شخصیت کی مختلف کیفیتوں کو سمجھاتی ہے (انطونی اور قلوپطرہ اور رومیو اور جولیٹ میں) باغی جبلتوں کا عمل اور ردِ عمل متاثر کرتا ہے۔

کاڈول کا خیال ہے کہ شیکسپیئر بورژوائی التباس کا اظہار کرتا ہے۔ شہزادوں اور بادشاہوں کو اپنا ہیرو بناتا ہے۔ اگرچہ اس کے ڈراموں میں دربار کی اجتماعی زندگی کی خوشبو ہے، وہ سرمایہ دارانہ نظام کے تضاد کو پیش کرتا ہے۔ اس کے فن میں بورژوائی عشق کی تصویریں ہیں۔ یہ اونگھتا ہوا اور باسی عشق ہے۔ "جیمس جوائس اور سرریلزم کی تحریک کی خبر اس کے ڈراموں سے ملتی ہے۔۔۔" اور اس قسم کی اور دوسری باتیں۔ یہ سوچنے کی بات ہے کہ آرٹ کی قدروں کا تعین کرتے ہوئے کاڈول اور اس قسم کے دوسرے ناقدوں کے ایسے خیالات کی زیادہ اہمیت ہے یا ان حقائق کی، جن کی طرف ابھی ابھی اشارے کئے گئے ہیں۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں "موت" اکثر اشتراکی ناقدوں کو بہت پریشان کرتی ہے۔ اس کی تلاش ہوتی ہے کہ آخر زمانہ میں شیکسپیئر نے موت کے اس تصور سے دامن بچایا ہے یا نہیں۔ "المیہ کا حل "موت کے بغیر بھی ہو سکتا ہے۔ اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا، لیکن "المیہ کا حل" غیر المیہ نہیں ہو سکتا۔ ایسے ناقد "(The Tempest) کو پڑھ کر کسی حد تک مطمئن ہو جاتے ہیں۔ کاڈول کو تو اس ڈرامہ میں کمیونزم کی آمد کی خبر ملتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شیکسپیئر کے المیہ شہزادے اور بادشاہ اور اس کے دوسرے ہیرو گہری درون بینی کا مطالبہ کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ مارکسی ادب میں ٹریجیڈی کے لئے کوئی جگہ نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شیکسپیئر کے المیہ ہیرو کے داخلی تصادم اور نفسیاتی کش مکش، المناک انجام اور داخلی اور اندرونی انقلاب اور بغاوت کا کوئی تصور واضح نہیں ہو سکتا۔ حقیقت

نگاری کا عام اور سپاٹ تصور ان حقائق کی گہرائیوں میں نہیں اُتر سکتا، پوری شخصیت اور ڈرامائی عمل کی جنگ کی حقیقت معلوم نہیں ہو سکتی۔ اخلاق کا محدود تصور اور حقیقت نگاری کا سپاٹ خیال جبلتوں کے عمل اور ردِّ عمل اور نفسیاتی نکات کی وضاحت نہیں کر سکتا۔ یہ بھی سمجھ لیجئے کہ یہ کش مکش اور یہ تصادم محض ذہنی کش مکش اور ذہنی تصادم نہیں ہے بلکہ یہ جبلتوں اور ہیجانوں کی ایپک (Epic) ہے۔ ہیملٹ کی مثال سامنے ہے: "قتل" کا مسئلہ ذاتی انتقام کی سرحد سے باہر پھیل جاتا ہے۔ اس کی رُوح میں جو کانٹا ہے اس کی چبھن غیر معمولی ہے۔ اسے محسوس ہوتا ہے جیسے وہ کانٹا اس کی رُوح میں نہیں بلکہ پوری انسانیت میں چُبھا ہوا ہے۔ پورا اخلاقی نظام اس کی چبھن سے بے چین ہے، لہذا ذہنی کش مکش کی صورت کسی حد تک مختلف ہو جاتی ہے۔ اس کی گھبراہٹ اور پریشانی مختلف نفسیاتی نکات کو نمایاں کرتی ہے۔ وُہ سوچتا ہے اور "فرض" کی ادائیگی میں دیر ہو جاتی ہے۔ وہ تاریکی میں آہستہ آہستہ اُترتا ہے۔ انتہا یہ ہو جاتی ہے کہ جبلتوں اور ہیجانوں اور ذہنی کیفیتوں اور لمحاتی قدروں کی کش مکش خودکشی کا خیال پیدا کر دیتی ہے، اندرونی اور داخلی اقدار کی اتنی شدید کش مکش اور اتنے شدید تصادم کی مثال آسانی سے نہیں ملتی۔ "ضروری عمل" یا فرض اور خواہش کی یہ تصویر جو تصادم کی لہروں میں اُبھرتی ہے۔ نفسیاتی زندگی کے ایک نہایت ہی اہم پہلو کو نمایاں کرتی ہے۔ آرٹ میں ابنارملٹی کی یہ صورت، اندرونی لمحات کی ایسی تصویر، التباس اور فریب کے یہ طلسم اور شخصیت کی یہ داخلی اور نفسیاتی قدریں کافی اہمیت رکھتی ہیں۔ شیکسپیئر نے ان کے سہارے اندرونی حُسن کو نمایاں کیا ہے۔ اندرونی تحلیل کی یہ ایک نہایت ہی اہم مثال ہے۔ تصوریت (idealism) کی مخالفت کرنے والوں کے لئے ہیملٹ کا کردار ایک زبردست جواب ہے ادب میں "تصوریت" ارتفاعی صورت میں اسی طرح نمایاں ہوتی ہے۔ بیوہ ماں کی شادی سے تصوریت کا یہ مجسمہ کتنی شکن پیدا کر لیتا ہے، اس کا اندازہ مشکل ہے۔ ہیملٹ کی پوری شخصیت میں تھرتھری سی آجاتی ہے۔ اس کی نگاہیں بیوہ ماں کی شادی میں عورت کے زوال کو دیکھتی ہیں۔ وہ اپنی محبوبہ سے دُور ہو جاتا ہے۔ عورت پر اعتبار نہیں کرتا، اس کی تصوریت اپنے محبوب رشتے کو بھی توڑ دیتی ہے۔ یہ المیہ معلوم نہیں کتنے نفسیاتی نکات اور کتنے اندرونی عوامل اور ہیجانات کو پیش کرتا ہے۔ ہیملٹ کی دوہری شخصیت کو اس منزل پر پہچان لینا مشکل نہیں۔ جہاں وہ اپنی محبوبہ کی موت کو اپنی شخصیت کی موت سمجھتا ہے۔ ہم اس کے آنسوؤں کو دیکھتے ہیں اور نفسی زندگی کے رموز

سے آگاہ ہوتے ہیں۔ آپ اسے نفسیاتی یا داخلی چیخ کہیئے۔ اوتھیلو میں بھی یہ دردناک چیخ سُنائی دیتی ہے اور مُکنگ کیئر میں بھی یہ آواز مِلتی ہے۔ اوتھیلو کی گہری محبت کا اندازہ مُشکل ہے۔ ڈسڈی مونا کا قتل اس کی محبت کی موت نہیں ہے۔ ہم ابنارمل ہیجان کو شروع میں پھیلتے ہیں لیکن یہ گہری محبت آخر میں اس ہیجان کو بہت دُور پھینک دیتی ہے۔ ایاگو (Iago) اس محبت کو نفرت میں تبدیل نہ کر سکا۔ اُس کی شکست کی آواز صاف سُنائی دیتی ہے (یہ کردار اپنی مُناسب عظمت رکھتا ہے اور ہماری زندگی کا ایک آئینہ ہے جس میں ہم اپنے خدوخال کو پہچانتے ہیں) اوتھیلو کے بوسوں کی لذّت محسوس ہوتی ہے۔ ایک ایک بوسہ شہرِ آرزُو کی فضاؤں کی گہری علامت ہے۔ آفاقی غم کی انوکھی تصویر مِلتی ہے۔ ڈسڈی مونا کو قتل کرنے سے پہلے اوتھیلو چند الفاظ میں محبت، غم اور آنسو، شخصیّت کی تڑپ، ذہنی تصادم، احساسی ارتسام، اندرونی اضطراب، لمحاتی عمل اور جذبی کیفیت کو پیش کر دیتا ہے:۔

I will Kill Thee,
And love thee after, one more, and this the last!
So sweet was ne'er so fatal,
I must weep,
But these are cruel fears; this sorrow is heavenly,
It strikes where it doth love.

ان باتوں میں جو ہمیشگی اور آفاقیت ہے اور ان سے شخصیّت اور ذہن کی جن کیفیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ انہیں سمجھنا مُشکل نہیں ہے۔ ہیملٹ کے کردار کے بہت سے نام ہو سکتے ہیں اور یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ اس کا کوئی نام نہیں ہے۔ یہی شخصیّت کی ہمہ گیری اور پیچیدگی کا سب سے بڑا ثبوت ہے۔ اس کردار کو Highly organized animal بھی کہا گیا ہے۔ اس کی انتہا پسندی حسیّات کی مختلف تہوں کو اُجاگر کرتی ہے۔ ایک ایک اندرونی لمحہ زندگی کو اپنے ساتھ کھینچتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ ہیملٹ کی شخصیّت کا مطالعہ ڈراما کے مناظر اور مختلف واقعات کے سہارے کیا جائے تو یقیناً یہ مطالعہ بہت ہی میکانکی ہوگا۔ اور یہ

بھی حقیقت ہے کہ ہم اس طرح گرمیٔ محفل کا اندازہ نہ کر سکیں گے۔ کئی واقعات مِل بھی جائیں تو وہ مجموعی طور پر اپنے اندرونی تجربوں کا حاصل نہ ہوں گے۔ ہیملٹ قدم قدم پر مختلف نظر آتا ہے، اس کی زندگی کا پہلا انتشار کافی اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اس کی فکر و نظر کن گہرائیوں میں اُتر گئی ہے۔ کون سا واقعہ اس کے لئے زیادہ اہم ہے۔

ذہنی انتشار کا منطقی تجزیہ بہت مشکل ہے۔ باپ کا قتل، انتقام کی آگ، ماں کی شادی، اوفیلیا کی محبت، اپنے چچا اور پولونیس، ہوریشیو اور دوسرے کرداروں سے اس کے جذباتی رشتے ـــــــ ہم انہیں ذہنی انتشار کے مطالعہ میں ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کر سکتے۔ داخلی کرب اور نفسیاتی پیچیدگیوں میں ان کی پہچان الگ الگ نہیں ہو سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ درد ناکی اور بڑھ جاتی ہے۔ آرٹ میں ایبنارملٹی بھی کافی اہمیت حاصل کر لیتی ہے۔ ہم اس کی انتہاپسندی میں بھی زندگی کے رموز حاصل کرتے ہیں۔ ہر واقعہ ظاہری طور پر صاف ہے لیکن باطنی اقدار پر اس کا ردِّ عمل ایک نہایت ہی پُر اسرار فضا کی تخلیق کرتا ہے۔ آرٹ کے طلسم کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ ہیملٹ کی ذہانت اور عقل اور تجربہ پر کوئی شبہ نہیں ہوتا۔ مجموعی طور پر اس کی شخصیت ایک جی۔ نی۔ یس کی شخصیت ہے۔ اس کے خیالات اور عمل سے ہر موقع پر "مکمل شخصیت" نمایاں نہیں ہوتی۔ شخصیت کا صرف ایک پہلو نمایاں ہوتا ہے پُوری شخصیت کسی منظر میں ظاہر نہیں ہوتی۔ ادب کی تاریخ میں، کہا جاتا ہے ایسا جی۔ نی۔ یس اور کہیں نہیں ملتا۔ وہ اضطراب کا پیکر ہے، جد وجہد کی علامت ہے، ایک تعلیم یافتہ، ذہین، وسیع النظر، بہادر اور آزاد خیال آدمی خود اپنے جذبات کی پیچیدگیوں سے آگاہ نہیں ہے۔ اس کردار کی داخلی تحلیل دوہری شخصیت کو ظاہر کرتی ہے۔ خارجی طور پر وہ حالات کے ساتھ جذب ہوتا ہے لیکن اندرونی طور پر اس کی بے چینی اور اس کے اضطراب کا کچھ اور ہی تقاضا ہے۔ اس کی داخلی خود کلامی، ماضی، حال اور مستقبل کو ایک دوسرے سے جذب کر دیتی ہے اور ہم ان پُر اسرار اور پوشیدہ آئینوں کو مختلف اندازِ نظر سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

نرگسی زخم اور نرگسی لبیڈو کا مطالعہ بھی کافی اہم اور دلچسپ ہوگا۔ شیکسپیر کے کم و بیش تمام المیہ کردار نرگسی ہیں۔ ہیملٹ اور اوتھیلو کے نرگسی زخم کی چبھن ہمیں محسوس ہوتی ہے۔

جذباتی زندگی کے مطالعے کے لئے ان کرداروں کی نرگسیت بہت مدد کرتی ہے۔ تلازمی تصورات لاشعور کے "اساطیری نقوش" کو بھی اُجاگر کرتے ہیں۔ ایک فرد اپنی تصویر کو مختلف افراد میں، مختلف رنگوں میں غیر شعوری طور پر دیکھتا ہے۔ "اصلاح" کی خواہش بھی بنیادی طور پر "نرگسی آرزو" ہے۔ المیہ نرگسیت کی پیداوار ہے۔ اس کی بنیاد گہرائیوں میں پڑی ہے۔ اوتھیلو بہت بڑا نرگسی ہے۔ وقت کے بہاؤ میں وہ اپنی پرچھائیاں دیکھتا ہے۔ ہیملٹ اور لیئر کی بھی یہی کیفیت ہے۔ یہ سب "نرگسی اعتماد" کی پیداوار ہیں۔ اذیت میں مُبتلا ہیں، تکلیف کو عذاب بنا لیتے ہیں۔ نرگسی توازن، نرگسی میکانیت، نرگسی گریز، نرگسی قوت، نرگسی قدر، نرگسی انصاف، نرگسی چوٹ اور زخم، نرگسی مرکزیت، نرگسی حملہ، نرگسی بچاؤ، نرگسی فریب اور نرگسی انتہا پسندی کی بہت سی مثالیں شیکسپیر کے کرداروں میں موجود ہیں۔ المیہ ہیرو خصوصاً اپنی نرگسی اہمیت کا گہرا احساس رکھتے ہیں۔ فردوس گم شدہ کا فریب ہر جگہ ہے آرٹ میں مسرت اور احساس جمال کا مطالعہ اور وسیع ہو جائے۔ اگر ان کرداروں کے مختلف پہلوؤں کو دیکھنے اور ان کی باریکیوں کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ میں شیکسپیر کے سونٹس اور P پر بحث نہیں کروں گا۔ اس لئے کہ شخصیت کی بحث طویل ہو جائے گی لیکن یہ ضرور اشارہ کرنا چاہتا ہوں کہ اوتھیلو کو حاسد، لیئر کو دیوانہ اور میکبیتھ کو آرزوؤں کا پیکر بنانے والا یقیناً نرگسی ہے۔ اس نے اپنے لئے مختلف آئینے تراشے ہیں۔ رچرڈ سوئم کے پرانے زخم اور اس کی نرگسیت کا ادراک پانا بھی مشکل نہیں ہے۔ اوتھیلو اور رچرڈ کی صورتیں بھی ہم سے بہت کچھ کہتی ہیں۔ شلڈر نے ایک گہری نفسیاتی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ انسانی جسم کا تصور دراصل اپنے جسم کا تصور ہے۔ ہم اپنے جسم کا جو پیکر ذہنی طور پر تراشتے ہیں وہی ہر انسانی جسم کا آئینہ ہے۔ اس کی مختلف تصویریں ہو سکتی ہیں۔ اگر ہم اوتھیلو کے جسم کے رنگ کو دیکھتے ہوئے یہ کہیں کہ یہ اس کے نرگسی زخم کی خارجی علامت ہے تو شاید غلط نہ ہوگا۔ وہ ڈسڈی مونا میں غیر شعوری طور پر اپنی "اچھی صورت" دیکھنا چاہتا ہے۔ "ڈسڈی مونا" اوتھیلو کے لئے ایک آئینہ ہے۔ اس آئینے کے سامنے اس کی نرگسیت مختلف انداز سے نمایاں ہوتی ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ایاگو کی پرچھائیں نے جب اوتھیلو کے پیکر کو چھپا دیا تو گہری محبت کے باوجود اس نے اس آئینے کو بھی توڑ دیا اور خود بھی

ختم ہو گیا۔ ان لمحات کے پیتھوس (Pathos) کا بخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ تخیلی تصویر کی کیفیت کو اچھی طرح سمجھا جا سکتا ہے۔ الیغو مرکزیت سے ایسے کتنے آئینے ٹوٹتے رہتے ہیں، محبت اور نفرت کی پہچان مشکل ہو جاتی ہے۔ ڈسڈی مونا اور اوتھیلو کی موت کو اس طرح دیکھئے کہ ایک آئینہ ٹوٹ گیا اور ایک پیکر نے موت کا سہارا لیا تاکہ زخم کی جلن پریشان نہ کرے۔ اس روشنی میں ڈسڈی مونا کی معصومیت المیہ کو زیادہ دردناک بنا دیتی ہے اور اوتھیلو کی انفرادیت ایک پھیلی ہوئی بیکراں وادی بن جاتی ہے۔ ایک نرگسی، حالات کو سمجھتا ہے لیکن ہر لمحہ کی نزاکت کا اسے احساس نہیں ہوتا۔ المیہ کی بنیاد بھی یہی ہے۔ شیکسپیر کے تمام المیہ کردار اس لئے بھی بڑے ہیں کہ وہ پہلے نرگسی ہیں، پھر کچھ اور۔ وہ اوتھیلو ہو یا ہیملٹ، لیئر ہو یا رچرڈ، بروٹس ہو یا رومیو، میک بتھ ہو یا قلوپطرہ، تاریخ کا رچرڈ تیسرا جب ذہنی انتشار، نفسیاتی اور جسمانی احتیاط، گھومتی ہوئی آنکھوں اور ہر وقت خنجر پر ہاتھ رکھے ہوئے ملتا ہے تو یقین آجاتا ہے کہ ادب تاریخ سے زیادہ گہرا اور بلیغ ہے اور رومانی گریز کی اہمیت "عکاسی" اور تصویر کشی سے کہیں زیادہ ہے۔ ہیملٹ کا رومانی کردار اپنے سمٹتے اور پھیلتے ہوئے ذہن اور الفاظ کے ساتھ ابھرتا ہے اور نقش ہو جاتا ہے۔ اس کے لب و لہجہ اور اس کے رجحانات کو آسانی سے سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ہیملٹ کی پرچھائیاں دوسرے کرداروں میں زیادہ صاف اور واضح ہیں۔ خود اس کے پیکر میں اس کی تصویر دھندلی ہے، دوسرے کرداروں کے غصے اور خوف، محبت اور ہمدردی اور تشویش میں ہیملٹ کی پہچان ہوتی ہے۔ کوئی کردار اس کی پرچھائیں سے الگ ہونا نہیں چاہتا — ہیملٹ پوری زندگی پر قابض ہونا نہیں چاہتا اور نہ اس کی یہ خواہش ہے کہ وہ پھیلی ہوئی زندگی کو تباہ کر دے لیکن وہ یہ سب کچھ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ہر فرد کو اپنی ذات سے وابستہ کر لیتا ہے۔ اس سے ٹریجڈی کا دائرہ کافی پھیل جاتا ہے۔ زندگی کی میکانیت ٹوٹ جاتی ہے اور ادبی اقدار کا احساس گہرا ہوتا ہے۔

ہیملٹ کی ٹریجڈی شیکسپیر سے (۱۶۰۴ء) پہلے موجود تھی۔ ہیملٹ کی ایک قدیم کہانی ڈرامائی صورت میں ۱۵۸۷ء میں لکھی گئی تھی۔ یہ کردار صدیوں سفر کرتا رہا ہے۔ مختلف حالات میں اسے مختلف انداز سے دیکھا گیا ہے۔ ۱۱۸۵ء میں Grammaticus نے اپنی

کتاب "ڈینس کی تاریخ" میں اس کا ذکر تفصیل سے کیا تھا اور کلاسیکی روایات میں اس کردار کو پہچاننے کی کوشش کی تھی۔ لیکن اس کے قبل لوک گیتوں اور ساگا میں اس کا ذکر ملتا ہے۔ شیکسپیئر سے قبل ہیملیٹ ایک بے وقوف اور ایک پاگل کی صورت میں نظر آتا ہے۔ اندرونی خود کلامی پاگل پن کی علامت بن گئی ہے۔ شیکسپیئر نے ایک پاگل اور ایک بے وقوف کردار کو اپنی دیو مالا میں ایک عظیم المیہ کردار بنا دیا ہے۔ رومانی گریز کی اہمیت کا بھی احساس ہوتا ہے اور شخصیت اور ذہن کی ہمہ گیری کا بھی علم ہوتا ہے۔ شیکسپیئر کے ہاں یہ کردار محض روایتی اور نیم تاریخی نہیں ہے بلکہ ایک مکمل ادبی کردار ہے۔ نفسیاتی حقائق نے اس کردار کو عظمت بخشی ہے۔ تحلیلِ نفسی کرتے ہوئے کچھ ناقد ہیملیٹ میں صرف ایڈی پس اُلجھن کو دیکھتے ہیں اور یہ کہتے ہیں کہ یہی اس ڈراما کی رُوح ہے۔ ظاہر ہے کہ دوسرے اہم نفسیاتی حقائق اور رموز کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

ارنسٹ جونس نے جن نفسیاتی باتوں کی طرف اشارے کئے ہیں، ظاہر ہے ان میں بہت اضافے کی ضرورت ہے۔ فرائیڈ نے کنگ لیئر کا تجزیہ کرتے ہوئے اساطیری حقائق کی طرف اشارے کئے ہیں۔ شیکسپیئر کے اساطیری رُجحان کا تجزیہ ادبی تنقید کے لئے بہت دلچسپ اور مفید ہے۔ اس سے اندرونی معنویت اور شعوری اور غیر شعوری کیفیتوں کا علم ہوگا۔

"داخلی خود کلامی" "چشمۂ شعور" کی تکنیک کی ایک بڑی خصوصیت ہے۔ شیکسپیئر کے آرٹ میں اس کی جو صورت ملتی ہے وہ چشمۂ شعور کی تکنیک سے مختلف ہے۔ اس لئے کہ یہاں تصوّرات اور خیالات کا تسلسل قائم ہے، کردار خیالات میں بالکل گم نہیں ہیں، متضاد اور مختلف خیالات ٹکڑوں اور حصّوں میں منقسم نہیں ہیں۔ لیکن اس کے باوجود پسِ منظر کا تجزیہ کرتے ہوئے اس داخلی خود کلامی کو پیشِ نظر رکھنا ہوگا۔ شیکسپیئر نے منطقی باتوں کو داخلی خود کلامی میں جگہ دی ہے لیکن اس خود کلامی سے حسیّاتی تجربے بھی اُبھرتے ہیں، اندرونی انتشار کا بھی علم ہوتا ہے۔ داخلی کش مکش کی حقیقت بھی معلوم ہوتی ہے اور شعور کے بہاؤ کا بھی پتہ چلتا ہے۔ ہیملٹ کی حسیّاتی کیفیتوں اور اندرونی تپش کا اندازہ " TO BE OR NOT TO BE " سے اچھی طرح ہو جاتا ہے۔ "داخلی خود کلامی" یا "خود کلامی" کی اچھی مثالیں اوتھیلو، میک بیتھ، کنگ لیئر اور دوسرے ڈراموں میں مل جاتی ہیں۔

شیکسپیئر کے ایک اچھے ناقد جی، وِلسن نائٹ نے اپنی تصنیفات

The wheel of fire (1930)

The Imperial Theme (1931)

The Shakespearean Tempest (1932)

اور The Crown of Life (1947) میں شیکسپیئر کے ڈراموں کا فن کارانہ تجزیہ کرتے ہوئے تحلیلِ نفسی، تخیّل اور فکر، الیغو مرکزیت، انفرادی اصولوں واقعہ اور لمحہ اور تخیلی وحدت کی جو اہمیت بتائی ہے، ادبی اقدار سے دلچسپی رکھنے والوں کے لیے باعثِ کشش ہے۔ شعری علامیت پر بھی اس ناقد کی نظر گہری ہے۔ ولسن نائٹ نے ماحول اور خارجی حالات کا بھی ذکر تفصیل سے کیا ہے۔ اس سے شعری علامیت کی قدر وقیمت اور بڑھ جاتی ہے۔ ولسن نائٹ اور ایل، سی نائیٹس کا تجزیہ (How many children had Lady Macbeth 1933) اے، سی بریڈلے سے بالکل مختلف ہے۔ بریڈلے نے حقیقی کرداروں کی تلاش کی ہے۔ اس کی نظر فنی اقدار اور ادبی کرداروں پر نہیں ہے شیکسپیئر کے اکثر ناقدوں نے سماجی اور اقتصادی پس منظر، ماحول کی ادبی فضا اور اس مخصوص زمانے کی روایات پر نظر رکھی ہے۔ ادبی اقدار اور شیکسپیئر کے ذہن اور شخصیت سے دلچسپی کرلی ہے۔ ان ناقدوں میں بریڈلے کے علاوہ ای۔ ای سٹال (Stoll) لیون اور بریڈ بروک وغیرہ بھی شامل ہیں۔ ہیملٹ، میک بیتھ، لیئر، اوتھیلو اور دوسرے کرداروں کی "دوہری شخصیت" کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش اب شروع ہوئی ہے۔ المیات کے اندرونی حسن اور شیکسپیئر کی شخصیت اور ذہنی عوامل اور رجحانات کا تجزیہ ہو رہا ہے۔ انٹونی اور قلوپطرہ کی تکنیک مختلف باریکیوں کا انکشاف کر رہی ہے۔ شیکسپیئر کے المیہ ہیرو کی De-personalization پر غور کرتے ہوئے نفسیاتی انتشار میں اکائی نظر آتی ہے۔ مڈلٹن مرے اور ایڈمنڈ بلنڈن (Blunden) نے داخلی اکائی اور اندرونی وحدت پر روشنی ڈالی ہے اور المیہ ہیرو کا ایک جدید تصور پیش کیا ہے۔ عام اُلجھی ہوئی باتوں اور خود کلامی کی بے ترتیبی میں بھی ترتیب کا احساس دلایا ہے۔

شیکسپیئر کے آرٹ میں "نفسیاتی وقت" (Psychological Time) اور نفسیاتی لمحات کا بھی گہرا مطالعہ ہو رہا ہے۔ اس طرح ادبی اقدار کی وسعت کا اور اندازہ ہوگا

To-morrow, and tomorrow and Tomorrow میک بیتھ کے
"ایز یو لائک اِٹ" کی وہ آواز جس میں آدمی کے Seven ages کا راز فاش ہوتا ہے، ہیملٹ کے اندرونی لمحات جہاں ماضی، حال اور مستقبل سب ایک دوسرے میں جذب ہیں اور روسا کنٹڈ اور اولینڈو (ایز یو لائک اِٹ) کی لمحاتی گفتگو جس میں نفسیاتی وقت شدید داخلیت کو نمایاں کر رہا ہے ——— درون بینی کی مختلف تصویریں ہیں میک بیتھ کی علامتیں چیلنج بن کر آئی ہیں۔ خوف، خون، بے خوابی، وقت، موت، محبت، خواب، فریب، اسکاٹ لینڈ، یہ سب مکمل علامتیں ہیں۔ ان کا تجزیہ ادب کی قدروں کا تجزیہ ہے۔ خوف کی علامت کا اندازہ اس سے کیا جا سکتا ہے کہ میک بیتھ خود کو گوشت، پوست کا پیکر تصور نہیں کرتا ہے۔ یہ خوف مختلف نہوں کو اجاگر کرتا ہے۔ کبھی ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ میک بیتھ کی شخصیت سمٹ کر رہ گئی ہے اور کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کی شخصیت پورے اسکاٹ لینڈ پر پھیل گئی ہے۔ اس خوف کا تجزیہ یقیناً ایک دلچسپ نفسیاتی حقیقت اور داخلی قدر کا تجزیہ ہے۔ آخر میں اس علامت سے اس حقیقت کا پتہ چلتا ہے کہ میک بیتھ کے تمام احساسات گم ہو چکے ہیں، وہ سب کچھ بھول چکا ہے۔ اس گہری علامت کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح "خون" بھی ایک گہری علامت ہے۔ ہر لمحہ محسوس ہوتا ہے کہ خون گاڑھا ہوتا جا رہا ہے۔ آپ کو وہ زخمی پیامی یاد ہوگا جو دوسرے منظر میں ملتا ہے۔ ہم اس کے لہو کو دیکھتے ہیں، محسوس کرتے ہیں اور اس کی بو سانسوں میں اتر جاتی ہے۔ یہ لہو ہر جگہ ہے۔ میک بیتھ کے لہو کو سمندر بھی صاف نہیں کر سکتا۔ وہ خود نہیں جانتا تھا کہ اس کا ہاتھ اتنا رنگین ہو جائے گا۔ لہو کے دھبے ہر جگہ ہیں۔ یہ آواز بھی آپ نے سُنی ہوگی: ———

I am in blood
Stepp'd in so far that, should
I must no more,
Returning were as tedious as
go o'er.

میک بیتھ لہو کا سرچشمہ ہے، اس ڈرامے میں پورا ماحول زخمی ہے "بے خوابی" کی علامت

بھی اسی طرح داخلی اقدار کا گہرا احساس دلاتی ہے۔ میک بیتھ نے نیند کے جزیروں کو ویران کر دیا ہے "رات" تشدد کو جنم دینے لگی ہے۔ بے چینی، اضطراب اور تپش کی یہ علامت اندرونی کیفیتوں اور نفسیاتی رموز کا انکشاف کرتی ہے۔ ہم ایک ایک دھڑکن کو محسوس کرتے ہیں۔ میک بیتھ کی اس اُمید پر غور کیجئے کہ میک ڈف کی موت کے بعد وہ تمام ہنگاموں کے باوجود آرام سے سو جائے گا یہ بے خوابی چند کرداروں کی بے خوابی نہیں ہے بلکہ پورے اسکاٹ لینڈ کی بے خوابی ہے۔ یہ علامت بہت گہری ہے۔ اس سے اس حقیقت کا بھی انکشاف ہوتا ہے کہ پورا اسکاٹ لینڈ جاگا ہوا ہے۔ نیند خلا میں بدحواس ہے۔ المیہ ہیرو کے اندرونی انتشار کی بھی یہ زبردست علامت ہے۔ وقت کی بے ترتیبی کا بھی احساس ہوتا ہے۔ میک بیتھ بھاگتے ہوئے لمحوں کے ساتھ دوڑنا چاہتا ہے۔ اس "جاگرتی" پر سوچتے ہوئے قتل کی رات میں بجتے ہوئے گھنٹے، دروازے کی دستک، اور میک ڈف کے فرار پر غور فرمائیے تو آرٹ کے طلسم کو سمجھنے میں اور مدد ملے گی۔ میک بیتھ خود وقت کی علامت ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ میک بیتھ اور لیڈی میک بیتھ دونوں "حال" اور "مستقبل" کے رشتے کی اُداسی کا اندازہ نہیں کر سکتے۔ وقت کی بے ترتیبی اور لمحات کا انتشار میک بیتھ کی شخصیت کی بے ترتیبی اور انتشار کی تصویر ہے۔ مستقبل حال میں گم ہو جاتا ہے اور وقت ایک بے وقوف کی کہی ہوئی کہانی بھی نظر آتا ہے۔ لیڈی میک بیتھ کی موت کی خبر "وقت کی موت" کی خبر بن جاتی ہے۔ اسکاٹ لینڈ کی سرزمین ایسی ماں ہے جو اپنے بچوں کی لاشوں کو اپنے دامن میں چھپاتی پھرتی ہے۔ اس ڈرامامیں وقت (TIME) کا تصوّر قابلِ مطالعہ ہے۔ وقت کی تیزی بھی محسوس ہوتی ہے اور یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ حال سے مستقبل پیدا نہیں ہونا چاہتا۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وقت آزاد ہے اور وہ ایسا درخت ہے جو ہمیشہ تازہ اور زندہ رہے گا اور یہ بھی حقیقت ہے کہ وقت ایک احمق کی سُنائی ہوئی داستان ہے جس میں کوئی معنویت نہیں ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں میں "مدر آرکی ٹائپ" کا مطالعہ بھی بہت دلچسپ ہو سکتا ہے۔

مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ شیکسپیئر کی دیو مالا جدید اساطیری مزاج اور جدید تخلیقی جذبے سے بہت قریب ہے ۔

ولیم شیکسپیئر
ترجمہ: قیصر قلندر

متاعِ رفتہ

خموش یادوں کی آراستہ ہوئی بزمِ طرب
خیالِ ماضی سے بڑھتی ہے بے بسی کی چبھن
متاعِ رفتہ کی نومیدیوں سے آہ بلب
پُرانے غم ہیں نئے ماتموں میں عکس فگن
جو آنکھ تر نہ ہوئی تھی ہے آج وہ نم ناک
کئی حبیب شبِ مرگِ بے کراں میں چھپے
غمِ حیاتِ محبّت سے سینہ و دِل چاک
حسین نظاروں کے ماتم میں اشکبار رہے
گذشتہ شکوہ و رنجش پہ ہو کے ہیں مغموم
مصائبوں کی حزیں داستاں کا ذِکر کروں
الم چشیدہ، ستم دیدہ ہوں سدا محروم
بہائے درد، ادا بار بار کرتا رہوں
تمہارے ذِکرِ حسیں میں جو وقت بھی گذرے
کوئی نہ شکوہ بھی محرومیوں سے میرا رہے

["REMEMBERANCE" ماخوذ از سانیٹ]

سیّد صباح الدین عبدالرحمٰن

کشمیر — فارسی ادب و تاریخ کی روشنی میں

[سلسلہ کے لئے دیکھئے "شیرازہ" جنوری سنہ ۱۹۶۳ء]

"اقبال نامہ جہانگیری" اور کشمیر

"اقبال نامہ جہانگیری" کا مؤلف معتمد خان شہنشاہ جہانگیر کا بخشی تھا۔ جہانگیر اس کو بہت محبوب رکھتا تھا۔ "تزکِ جہانگیری" کا تکملہ اسی نے کیا۔ وہ برابر جہانگیر کے ساتھ رہا۔ کشمیر کے سفر میں بھی وہ اس کی معیت میں تھا۔ اس لئے جہانگیر ہی کی طرح وہ بھی یہاں کے پھولوں کا ذکر کرتا ہے اور کشمیر کو لالہ زار بتاتا ہے اور لکھتا ہے کہ کشمیر میں کوٹھوں پر مٹی کا انبار لگا کر پیاز لالۂ چوغاشی بو دیتے ہیں جس سے سال بہ سال موسم بہار میں بڑی خوش نمائی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ چیز اہلِ کشمیر کے ساتھ مخصوص ہے۔ اس نے نیلے اور سفید رنگ کی چنبیلی کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ صندلی رنگ کی چنبیلی کشمیر کی خاص چیز ہے۔ صندلی اور سرخ گلاب کے بارے میں لکھتا ہے کہ دونوں کے پتے ایک قسم کے ہوتے ہیں۔ لیکن دونوں کا رنگ مختلف ہو جاتا ہے۔ صحرائی سوسن کے متعلق رقم طراز ہے کہ اس کا رنگ کسی قدر ہلکا ہوتا ہے۔ لیکن اس میں خوشبو بہت ہوتی ہے۔ گلِ جعفری کے سلسلہ میں لکھتا ہے کہ جس سال پورا ہو کر پھولتا ہے تو اس میں کیڑے پیدا ہو جاتے ہیں اور اس کے پھول پر مکڑی کے جالے کی طرح پردہ پڑ جاتا ہے۔ جو تنے کو خشک کر دیتا ہے

("اقبال نامہ جہانگیری"۔ کلکتہ ایڈیشن ص۔ ۱۵)

یہی مصنف پونچھ کی گھاٹی کے ایک تالاب کے پھول کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ "یہاں ایک عجیب پھول نظر آیا۔ جو اب تک دیکھا نہ گیا تھا۔ یہ تین رنگ کا شان دار پھول ہے، ایک رنگ بہت ہی سرخ گلِ انار، دوسرا رنگ گلِ شفتالو کی طرح ہے اور تیسرا ابلق سیر

ونیم سیر (؟) ہے۔ دُور سے ہندوستان کے پھُول گرُ ڈھل کی طرح معلوم ہوتا ہے۔ لیکن گرُ ڈھل سے بڑا ہے۔ نزدیک سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خطمی کے چھوٹے اور بڑے پھُولوں کا ایک گلدستہ بناکر رکھ دیا گیا ہے۔ خوش رنگی اور نظر فریبی میں بے نظیر ہے۔ اس کا درخت توت اور امرود کے درختوں کی طرح بڑا ہوتا ہے۔ لیکن پتّہ کی مشابہت بید مُشک کے پتہ سے ہے۔ بید مشک کے پتہ میں تیز نوک ہوتی ہے۔ لیکن اس کا پتہ چوڑا ہوتا ہے۔ پھُول اتنا بڑا ہوتا ہے کہ دونوں ہاتھوں میں نہیں آسکتا۔ اس کا درخت سر سے پاؤں تک پھُولوں سے لدا رہتا ہے۔ اس کو اہل کشمیر گل پوش کہتے ہیں۔ پکلی اور دھمتور میں یہ لیلول کہلاتا ہے۔ صرف ان ہی پہاڑوں پہ ہوتا ہے جہاں برف سات آٹھ دن سے زیادہ نہیں ٹھہرتی۔" (اقبال نامہ جہانگیری ص ۴۴ - ۲۴۲)

یہی مصنّف پونچھ کی گھاٹی کے ذکر میں لکھتا ہے کہ یہاں نارنج بھی ہوتا ہے اور ایک ایک درخت میں ہزار ہزار نارنج پھلتے ہیں۔ وہ ان پرندوں اور چرندوں کا بھی ذکر کرتا ہے جو کشمیر میں نہیں ہوتے ہیں۔ اسی لئے کہتا ہے کہ پرندوں میں سارس، طاؤس، چرز، لک، تغدارع، کرد انگ، زرد پلک، بوزہ، بگلا، حواصل، مکہ، بغلہ قاذ، کوئل، کلچری، تتھری، تیتر، شارک نوک سرُخ، سرکہ، موسیچہ، ہرپل، دھنگ، شکرخوا، جھوکہ، جہرلات اور دھنس نہیں ہوتے۔ اسی طرح چرندوں میں ببر شیر، چیتا، بھیڑیا، سیاہ ہرن، بھینس، چکارہ، کوتہ پاچہ، نیل گاؤ، گورخر، سیاہ گوش، جنگلی بلی، سوسمار، خارپشت وغیرہ نہیں پائے جاتے۔

"بادشاہ نامہ" اور کشمیر

شاہ جہاں اپنے ساتویں سال جلوس یعنی ۱۰۴۳ھ میں کشمیر گیا تو اس کے ساتھ اس کا درباری مؤرخ عبدالحمید لاہوری بھی تھا۔ اس نے اپنی تاریخ بادشاہ نامہ میں اس سفر کا ذکر بڑی تفصیل کے ساتھ کیا ہے۔ اس کے کچھ اقتباسات علیحدہ علیحدہ عنوانات کے ساتھ ذیل میں درج ہیں۔

راستے

"آگرہ سے کشمیر کے چار راستے ہیں۔ ایک تو پکھلی کی طرف سے ہے۔ جس میں ۲۵ منزلیں اور ڈیڑھ سو کروہ بادشاہی ہیں۔ ایک کروہ ۲۵ جریب اور ایک جریب ۲۵ درع یعنی گز اور ایک درع ۴۰ انگشت کا ہوتا ہے۔ اس راستہ کی مسافت زیادہ ہے، لیکن ادھر برف کم گرتی ہے اور جلد دُور ہو جاتی ہے اور جب خواہش ہو کہ پھُول کھلنے سے پہلے کوئی کشمیر پہنچ جائے تو

یہی راستہ اختیار کرنا چاہیئے۔

دوسرا راستہ چومکہ ہوکر ہے۔ اس میں ۲۹ منزلیں ہیں اور ۱۰۲ کردہ ہیں۔ اس راستہ میں برف کم ہوتی ہے لیکن ایک دو جگہ برف کے پگھلنے سے مٹی اور کیچڑ بہت ہو جاتی ہے جس سے راستہ دشوار گذار ہو جاتا ہے۔ اس راستہ سے بہار کے وسط میں لوگ کشمیر پہنچتے ہیں۔

تیسرا راستہ پونچ ہوکر ہے۔ اس میں ۲۲ منزلیں اور ۹۹ کردہ ہیں۔ ادھر بھی برف بہت گرتی ہے۔ اس راہ سے بہار کے آخر میں کشمیر پہنچنا ممکن ہوتا ہے۔

چوتھا راستہ پیر پنچال ہوکر ہے۔ اس راہ سے اسی کردہ کی مسافت طے کرنی ہوتی ہے۔ لاہور سے بھنبر تک اسی منزل اور ۸۳ کردہ کا ہموار راستہ ہے۔ بھنبر سے کشمیر تک پہاڑ ہی پہاڑ ہیں۔ اور ۱۲ منزل اور ۴۷ کردہ کی مسافت ہے۔ بھنبر سے آگے اونٹ نہیں جاتے، سامان ہاتھی، گھوڑے اور خچر پر لادے جاتے ہیں۔ حسب ذیل بارہ منزلیں ہوتی ہیں۔

(۱) جوگی متی (۲) نوشہرہ (۳) چیکس متی (۴) راجور (۵) تھنہ (۶) بیرم کلہ

(۷) پوشانہ (۸) گڈھی محمد قلی (۹) ہیرہ پور (۱۰) ساجہ مرگ (۱۱) خان پور (۱۲) سرینگر

جنّت مکانی (جہانگیر) کے زمانہ سے ہر ہر منزل پر ایک عمارت بنا دی گئی تھی جس کو کشمیریوں کی اصطلاح میں لری بمعنی مکان کہتے ہیں۔ پیر پنچال کا راستہ نزدیک اور بہتر ہوتا ہے۔ لیکن اس راستہ سے لالہ چوغاسو کی بہار دیکھنے میں نہیں آتی۔

شاہ جہاں کا سفر لاہور سے ہوا تو اس نے بھنبر سے ہوکر مذکورہ بالا منزلیں طے کیں۔ راجور سے آگے رتن پنجال میں سبزہ، پھولوں اور درختوں کی بڑی پرکیف بہار تھی۔ بیرم کلہ میں پھولوں اور اونچے اونچے صنوبر کے درختوں کی کثرت تھی۔ یہاں ایک نہر بھی تھی جس کا منبع تال پر یاں تھا اور اسی کے پہاڑی درہ میں ایک آبشار تھا جو تیس گز کی اونچائی سے نہر میں گرتا تھا۔ جہانگیر کے حکم سے اسی آبشار کے پاس پتھر کا ایک چبوترہ بنایا گیا۔ آگے پیر پنچال کی پہاڑی تھی جس کی اونچائی دو کردہ تھی۔ اس کی ناہمواری کی وجہ سے اس کا راستہ بہت ہی دشوار گذار تھا جس کا اظہار قدسی نے اپنے حسب ذیل اشعار میں کیا ہے:۔

معاذ اللہ ز راہ پیر پنجال   کہ مثلش دیدہ کم چرخ کہن سال

صبا در دامنش زاں می خرامد | کہ نتواند بہ بالایش بر آمد
سراپا گشتہ حیرت چرخ والا | کہ رہ ایں کوہ را چو رفتہ بالا
دریں رہ مرغ نتواند پریدن | بمقراض پر ایں رہ را بریدن
بود مشکل گذشتن زیں رہ تنگ | دریں رہ راہ رو نقش یست بر سنگ
زہے افتاد چو طول امل پیش | کہ در ہر گام دارد صد خطر بیش
گروہے دست از جاں بر فشاند | دراں رہ چوں گرہ بر تار ماندہ
ز قطع رہ بسر غلطیدہ یکسر | چناں کز رشتہ بگسستہ گوہر

ناری براری میں ایک نہر تھی جس کا پانی بہت ہی میٹھا اور خوش گوار تھا۔ گڑھی محمد قلی سے تین کوس تک کا خطہ رشکِ بہشت بریں تھا۔ ادھر ایک نہر بھی بڑی دِل کُشا اور روح افزا تھی جس کو دیکھ کر بڑا انبساط حاصل ہوتا تھا۔ آگے خان پور کے راستے میں سبزہ کی نضارت اور چشموں کی لطافت اور مُشک بیز پھولوں کی طراوت سے آنکھوں اور دِلوں کو بڑا سرور حاصل ہوتا تھا۔

کشمیر کی رعنائی

کشمیر پہاڑوں سے ڈھکا ہے۔ جنوب میں ویرناگ سے، شمال میں دوارہ کنجل (پرگنہ دھن کماورہ) تک سو کوس لمبا ہے اور مشرق میں گلگنہ سے، مغرب میں فیروز پور (پرگنہ بانگل) تک تیس کوس ہے اور کشمیر فردوس نظیر ہے۔ اپنی نزہت، صفائی، آب و ہوا کی لطافت، پھولوں، درختوں اور پھلوں کی کثرت، خوش نما باغوں، دِل کش جزیروں، تسنیم کی طرح آبِ زلال سے بھرے ہوئے چشموں اور کوثر کی طرح تالابوں، فرحت افزا آبشاروں اور دِل کشا بیلاقوں کی وجہ سے یہ دُنیا کا بہترین حصہ ہے۔ ربع مسکوں اور کوہ داموں کے سیاحوں نے ایسی جگہ نہ دیکھی ہوگی، فارسی زبان کے شعرا نے کشمیر پر زبردست شاعری کی ہے۔ ذیل میں حاجی جان محمد قدسی کے اشعار درج کیے جاتے ہیں جو اس سفر میں ساتھ تھے:

خوشا کشمیر و خاکِ پاکِ کشمیر | کہ سر بر زد بہشت از خاکِ کشمیر
سوادش سرمۂ چشمِ بہار است | بہشت و جوی شیرش آبِ لار است

ز جوشِ سبزہ در کوہ و بیاباں — زمینِ کشتہ و ناکشتہ یکساں
جُز آں گلہا کہ مشہورِ جہاں است — گل اینجا بوستاں در بوستان است
کُند در بذلِ عمرِ جاودانی — ہوا ایش کارِ آبِ زِندگانی
بزیرِ سبزہ دہ در کوہ و صحرا — چو از عقدِ زمرد خوردہ خاکش
بُود مائل بہ سبزی خاک پاکش — مگر آبِ زمرّد خوردہ خاکش
زِ فیضِ ابر می روید دریں کاخ — ز تارِ شمع گُل بیش از رگِ شاخ
کُند گُل بر سرِ دیوار ریشہ — شود فولاد سبز از آبِ تیشہ
نگارے بر ورق گر صورتِ خار — زِ تاثیرِ ہوا گُل آورد بار
گر اُفتد از کفِ ساقی پیالہ — دو اندر ریشہ در گُل ہمچو لالہ
بمینا گر کُند فیضِ ہوا کار — ببالد چوں کدوے تازہ بر تار

دریائے بہت

یہ دریا سرینگر کے اندر سے ہوکر گذرتا ہے۔ اس کا منبع ویرناگ ہے جو کہ سری نگر سے بائیس کروہ پہ ہے۔ پہلے یہ چشمہ کی شکل میں جنوب کی طرف سے آتا ہے۔ راستہ میں بہت سی ندیاں اور چشمے اس میں ملتے ہیں۔ پھر یہ دریا بن کر شہر کے بیچ میں آجاتا ہے اور پھر شمال کی طرف بہتا ہوا اولر نال میں مل جاتا ہے۔ پھر بارہ مولہ تک جاتا ہے۔ اس کے بعد پہاڑی علاقہ میں بہہ کر پنجاب آتا ہے اور دریائے چناب میں مل جاتا ہے۔ بھراچہ، بھکر، سیوستان اور ٹھٹھ ہوکر لاہری بندر آکر سمندر میں گر جاتا ہے۔ اس پر جا بجا مضبوط پُل بنے ہوئے ہیں۔ چار پُل تو سرینگر میں ہیں۔ جو اتنے مضبوط ہیں کہ اگر کوہ پیکر ہاتھی بھی ان پر سے گذریں تو ان کو کوئی نقصان نہیں پہنچتا ہے۔ شہر کی تمام عمارتیں اسی دریا کے ساحل پر واقع ہیں۔ شاہی عمارتوں کے سوا تمام عمارتیں لکڑی کی بنی ہوئی ہیں اور ان میں سے اکثر تین اور چار منزلوں کی ہیں، کوٹھے کے اُوپر مٹی ڈال کر لالہ چوغا سو لگاتے ہیں۔ ان کی بہترین قسمیں یہاں ہوتی ہیں جو خوب بڑھتی ہیں۔ ان کا رنگ سبز ہوتا ہے۔

ڈل : سرینگر کے مشرق میں ایک وسیع گولابی ہے جس کو ڈل کہتے ہیں۔ اس کا پانی صاف ہے

یہاں سبزہ، پھولوں اور درختوں کی بڑی کثرت ہے۔ پھولوں اور سبزہ کی وجہ سے معلوم ہوتا ہے کہ فرش زمردیں اور بساط رنگین بچھی ہوئی ہے۔ ان کا عکس پانی پر پڑتا ہے تو ظاہر ہوتا ہے کہ

بہشتی از تہِ دریا نمودار | چناں کز دیدۂ تر عکسِ دلدار
چمن ہا درمیان آب پیدا | چو در دے نو خطاں از دیدۂ ما
بہشت است آنکہ تا کشمیر را دید | سر از شرمش بزیرِ آب دزدید

اس ڈل کے باغ اور جزیروں کی سیر کے لئے تماشائی برابر آتے رہتے ہیں۔ اس کی سیر کشتیوں پر ہوتی ہے اور لوگ ڈل سے دریائے بہت اور دریائے بہت سے ڈل میں آتے رہتے ہیں۔ بارہ مولہ کی مسافت بارہ کوس تک ہے۔ وہاں تک بھی لوگ کشتیوں پر جاتے ہیں اور باغ، چمن، پھل اور پھول دیکھ کر سرور و نشاط حاصل کرتے ہیں۔

باغ شالامار یا فرح بخش

ان باغوں میں بہترین باغ فرح بخش ہے جو شاہ جہاں کے حکم سے تیار ہوا۔ یہ ایک بہشت جاودانی ہے اور یہاں کے پھل جنت کے پھل معلوم ہوتے ہیں اور اس کی نہر جو شاہ نہر کہلاتی ہے سلسبیل اور کوثر کی طرح نہیں نظر آتی ہے اور اس کی عمارتوں میں فردوس بریں کی دل کشی ہے اس باغ کا عرض تیس گز ہے۔ شاہ جہاں نے اس میں اپنی شہزادگی کے زمانہ میں دس دس گز پر چنار اور سفیدار کے درخت لگائے تھے۔ لیکن چودہ سال کے بعد اس میں بڑی طراوت اور نضارت آ گئی۔ پہلے یہ شالامار کے نام سے مشہور تھا۔ لیکن جب اس باغ کے درختوں میں تنومندی، سرسبزی، رنگینی اور شادابی آئی، جس سے آنکھوں کو فرحت پہنچنے لگی۔ تو اس کا نام فرح بخش رکھ دیا گیا۔ اور یہاں ایک حمام بھی بنایا گیا۔ باغ کی پشت پر سے ایک دس گز چوڑی نہر باغ میں آتی ہے اس کا نام شاہ جہاں نے شاہ نہر رکھا۔ باغ کی پشت پر سے کیاریوں اور روشوں سے ہوتی ہوئی باغ کے درمیانی حصہ میں آتی ہے۔ جہاں ایک خوبصورت عمارت ہے۔ اس سے ہوتی ہوئی یہ نہر دس گز چوڑے آبشار کی شکل میں ایک حوض میں گر جاتی ہے جس کے بیچ میں ایک چبوترہ اور آٹھ فوارے ہیں۔ پھر یہ نہر حوض کے نچلے حصہ کی طرف اور دوسری عمارتوں سے ہو کر گذرتی ہے اور ایک ایسے آبشار تک پہنچتی ہے جہاں نو ۹ فوارے ہیں۔ حوض سے نکل کر ایک دوسرے

آبشار کی شکل میں تبدیل ہو جاتی ہے اور کیاریوں سے ہوتی ہوئی ڈل میں مِل جاتی ہے۔ جہاں سے کشتیاں باغ کی عمارتوں تک آتی جاتی رہتی ہیں۔ ان کیاریوں کے آخر اور شاہ نہر کے بالائی حصہ میں ڈل سے متصل اعلیٰ حضرت (یعنی شاہ جہاں) نے ایک عمارت بنائی تھی جس کے ایک طرف ڈل تھا اور دوسری طرف چمن کی روشیں تھیں۔ یہاں بھی کشتیاں آتی جاتی رہتی ہیں۔ شاہ نہر کے مدِ مقابل دو عمارتیں بھی بنائی گئی ہیں۔ ایک میں شاہی مُلازم رہا کرتے ہیں۔ شہزادگی کے زمانے میں سفیدار اور چنار کے جو درخت شاہ نہر کے پاس لگائے گئے ہیں۔ ان دونوں کے نیچے ایک چبوترہ بھی بنایا گیا ہے جس سے اس گلشنِ فردوس آئین کی رونق میں بڑا اضافہ ہو گیا ہے۔ اس باغ کی منجملہ خوبیوں کا ذکر قلم سے کرنا مُشکل ہے۔

باغ فیض بخش

اعلیٰ حضرت ہی کے حکم سے باغ فرح بخش کے پیچھے ایک دوسرا باغ لگایا گیا ہے۔ جس کا نام فیض بخش رکھا گیا ہے۔ اس میں سے شاہ نہر پندرہ گز چوڑی ہو کر گزرتی ہے۔ اور فوّاروں کی تین قطاریں چھُوٹتی رہتی ہیں۔ یہاں بھی باغ کے بیچ میں ایک حوض ۶۰ × ۶۰ گز کا تھا۔ اس میں شاہ نہر دو گز کی بلندی پر سے ایک آبشار ہو کر گرتی رہتی ہے۔ اس میں ۱۴۴ فوّارے ہیں۔ اس حوض کے بیچ میں ایک عمارت بھی ۸ × ۱۰ گز کی ہے جس کے دو ایوان پتھر کے بنے ہوئے ہیں جو ۲۴ گز طویل اور ۸ گز عریض ہیں اور ان کے دونوں طرف دو حجرے ہیں۔ جن میں ہر ایک آٹھ گز لمبا اور پانچ گز چوڑا ہے۔ شاہ نہر یہاں سے ہوتی ہوئی گذرتی ہے تو تین طرف تین آبشاروں کی شکل میں گرتی ہے۔ ہر آبشار دس گز چوڑا ہے اور باغ فرح بخش کے دروازہ تک چلا جاتا ہے، جہاں تین فوارے ہیں۔ ایک دوسری عمارت باغ جھروکہ دولت خانہ خاص و عام کی دیوار کے نزدیک ہے۔ باغ فرح بخش کی عمارتیں بیگمات کے لئے ہیں۔ فیض بخش کے بیچ کی عمارت دولت خانۂ خاص کے لئے ہے اور جھروکہ کے آگے کی عمارت دولت خانہ خاص و عام کے لئے استعمال ہوتی ہے۔

باغ نورُ افزا

اس میں پھل بکثرت ہوتے ہیں۔ جنّت مکانی (جہانگیر) کے زمانے میں اس باغ میں شاہ آلو کم ہوتا تھا، لیکن اب بہت ہونے لگا ہے۔

باغ بحر آرا : یہ باغ جھروکہ کے درشن کے سامنے ہے۔ اس کے دو حصے ہیں۔ اس کے بیچ میں

چنار کے بڑے اُونچے اُونچے درخت ہیں جن کے درمیان مچان بنا دئے گئے ہیں۔ اس سے باغ میں بڑی رنگینی آگئی ہے۔

باغ عیش آباد

یہ بڑا ہی نشاط انگیز باغ ہے۔ اس کو دیکھ کر غم زدہ دل کا غم دُور ہوتا ہے

باغ نُور افشاں

اس کو نورجہاں نے لگایا۔ دریائے بہت کے کنارے ہے۔ اس میں بڑے بڑے چنار کے درخت ہیں۔ دو عمارتیں بھی ہیں۔ بڑا دِل کش باغ ہے۔

باغ صفا : صفا پور تالاب کے کنارے واقع ہے۔

ایک دوسرا باغ تالاب کے دوسری طرف ہے جس میں بڑا تناسب ہے۔ پھر ایک اور باغ جواہر خاں خواجہ سرا کا لگایا ہوا ہے۔ جو ڈل کے بیچ میں ہے۔ یہ جہانگیر کے زمانہ میں تیار ہوا ہے۔ باغ صفا میں خوبصورت عمارتیں اور دِل کش چمن ہیں۔ یہ تینوں باغ بیگم صاحبہ یعنی جہاں آرا کی ملکیت میں ہیں۔

باغ شاہ آباد

محمد قلی ترکمان نے اس کو لگایا اور شاہ جہانی عہد میں یہ دارالشکوہ کی ملکیت میں داخل ہو گیا۔

باغ مُراد

یہ شاہ جہاں کے لڑکے مُراد بخش کا باغ تھا۔ ڈل کے درمیان واقع تھا۔

باغ نشاط

اس کو ڈل کے جنوب میں یمین الدولہ آصف خان نے تیار کیا۔ اس کے نو ۹ حصے ہیں اور ہر حصہ میں ایک آبشار ہے۔ اس کے شروع میں ایک عمارت ہے جس کا ایک رُخ تو ڈل کی طرف اور دوسرا باغ کی جانب ہے۔ اس کے آخر میں ایک پہاڑی بھی ہے جس میں بڑا سبزہ ہے۔ اس میں ایک بلند عمارت بھی ہے جس کے نیچے ایک چبوترہ ہے اور ایک حوض ہے اور ایک آبشار اس عمارت کے بیچ میں ہے۔ رسالہ "معارف" (دارالمصنفین اعظم گڈھ) کے ایک مضمون نگار نے اس باغ کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے :

"یہ باغ اُونچے پہاڑوں کے دامن میں ایک خوش قطعہ ڈھال پر واقع ہے جس کے پائیں

میں ڈل لہرا رہی ہے اور اس کے پیچھے دائمی برف سے ڈھکے ہوئے پہاڑوں کا سلسلہ نظر آتا ہے۔ اس باغ میں زینہ کی طرف تلے اوپر نو درجے ہیں جن کی ترتیب نہایت عمدہ اور خوبصورت ہے۔ بیچوں بیچ ایک نہر جاری ہے جو دامنِ کوہ سے باغ میں داخل ہوکر ہر درجہ کے خاتمہ پر آبشار بناتی ہوئی باغ کے باہر ایک حوض میں گر کر ڈل میں مل جاتی ہے۔ نہر کی تمام لمبائی میں فوّاروں کی ایک قطار چلی گئی ہے۔ باغ کا مجموعی نظارہ کرنے کے لئے دو مقام ہیں، ایک بالائی جہاں سے نیچے کا منظر سامنے ہوتا ہے، دوسرا زیریں درجہ میں ایک دو منزلہ جہاں سے اوپر کی طرح آبشاروں اور فوّاروں کی روانی سامنے ہوتی ہے۔ یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ کون سا منظر بہتر ہے، کیونکہ اگر نیچے سے اوپر والا باغ کی تفصیلات کو زیادہ پیش کرتا ہے تو اوپر سے نیچے والا باغ کے اجمالی منظر کے ساتھ ڈل اور پیر پنچال کی برفانی چوٹیاں بھی نمایاں کرتا ہے۔ اس باغ کے دِل کش طرز اور خوبصورت محلِ وقوع کی وجہ سے اگر اس کو بہترین باغوں میں کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔" (معارف" مارچ ۱۹۴۰ء)

باغِ نسیم

اس کو اعظم خان نے لگایا۔ نگارستانِ کشمیر کے مؤلف نے لکھا ہے کہ اکبر کے زمانے میں نواب نسیم خان نے اس کو لگایا۔ اس میں ۱۲۰۰ چنار کے درخت ہیں۔ اس کے پتے خزاں میں سرخ ہو کر بہار دِکھلتے ہیں۔ (ص ۸۲)

باغ افضل آباد: علامی افضل خان نے ڈل کے شمال میں تیار کیا جس میں طرح طرح کے پھول اور پھل ہیں۔

باغ سیف خان: اس سرسبز اور شاداب باغ کو سیف خان نے لگایا۔

باغ ظفر خان

بڈی بل تالاب کے کنارے واقع ہے۔ اپنی شگفتگی، رنگینی اور دِل نشینی کے لئے مشہور ہے۔ شاہ جہاں نے اس کا نام طولانی رکھا۔ کیونکہ یہ طول شہر میں واقع ہے۔

باغ الہٰی

مرزا یوسف خان نے اپنے عہد حکومت میں بنوایا تھا اور اب شاہی باغ میں داخل ہے۔ دریائے

لار سے یہاں ایک نہر آتی ہے جو تین گز چوڑی ہے۔ باغ کے بیچ میں ایک چبوترہ ہے جس میں ایک ۱۰×۱۰ کا حوض ہے۔ اس کے کنارے بڑے بڑے چنار کے درخت لگے ہوئے ہیں۔ شاہ جہاں کے حکم سے نہر کے کنارے دو چبوترے بھی بنائے گئے ہیں جو دِل نشین نشیمن ہیں۔

باغ فیروز خان : دریائے بہت کے کنارے ہے۔

باغ خدمت خان :

جزیرۂ ڈل میں ہے۔ یہ دونوں باغ بڑی فرحت بخش سیرگاہیں بھی ہیں۔

باغ ویری ناگ

شاہ جہاں نے ویری ناگ کی دلآویزی اور رعنائی سے متاثر ہو کر یہاں ایک باغ تیار کرایا اور یہاں ایک حوض اور ایک عمارت بھی بنوائی، جس کا نام شاہ آباد رکھا۔ چشمۂ ویری ناگ کے پاس جہانگیر نے ایک حوض بنوایا تھا جس کا قطر چالیس گز اور ہر ضلع سترہ گز تھا۔ اس میں بے شمار مچھلیاں رہا کرتی تھیں۔ شاہ جہاں نے اسی حوض کے پاس ایک اور حوض بنوایا اور جو عمارت تعمیر کرائی اُس کا ایک رُخ تو باغ اور دوسرا رُخ حوض کی طرف تھا اور اس عمارت کے دونوں طرف شہ نشیں بھی بنوائی۔ جس کا رُخ باغ کی طرف تھا۔ اور ایک پانچ گز کی چوڑی نہر جاری کی جو اس عمارت کے بیچ سے ہوتی ہوئی باغ میں جاتی تھی۔ عمارت کے بڑے ایوان کے دونوں طرف سات سات ایوان تھے۔ ان چودہ ایوانوں سے دو نہریں گذرتی تھیں اور باغ کے بیچ میں دو شاہی قیام گاہیں تھیں جن کے ساتھ حمام، حوض، آبشار اور نشیمن بھی تھے اور باغ کے آخر میں بھی ایک ۵۷×۵۷ گز کا حوض تھا۔ اس کے اندر ایک فوارہ اور تین آبشار تھے۔

("بادشاہ نامہ" جلد اوّل حصہ دوم ص ۵۳-۵۲)

ان باغوں کے علاوہ اور بھی بہت سے باغ ہیں جن کو شاہ جہانی امرائنے تیار کرایا ہے۔ رشیوں نے بھی باغ لگائے۔ ان میں باغ گنگار یشی بہت مشہور ہے جو جزیرۂ بہت میں ہے۔ ان میں طرح طرح کے پھول، پھل اور سبزے ہیں۔ دریائے بہت کے کنارے شہاب الدین پور کا باغ بھی ہے جس میں چنار کے سَو درخت ہیں۔ اس میں جہانگیر کے حکم سے عمارتیں بھی بنائی گئیں۔

پھل

کشمیر جیسے چمن ہمیشہ بہار میں طرح طرح کے پھل بھی ہوتے ہیں۔ یہاں شاہ آلو کو گیلاس

بھی کہتے ہیں۔ یہ اپنی شادابی اور شیرینی میں کابل کے شاہ آلو سے بہتر ہوتا ہے۔ یہاں کے سیب میں بڑی رنگینی اور بالیدگی ہوتی ہے۔ یہاں کی ناشپاتی اپنی نزاکت کے لئے مشہور ہے۔ خربوزے میں آفت نہ آئے تو کابل کے خربوزے ہی کے ایسا ہوتا ہے۔ تربوزے میں بڑی شیرینی ہوتی ہے۔ انگور بھی طرح طرح کے ہوتے ہیں۔ لیکن رطوبت کی وجہ سے یہاں کے انگور میں مٹھاس نہیں ہوتی ہے، شفتالو اپنی لطافت اور نزاکت میں کابل کے شفتالو ہی کی طرح ہوتا ہے۔ زرد آلو کی بھی بہت سی قسمیں ہیں، لیکن کابل کے میرزائی اور سفید چہ یہاں کے زرد آلو سے اچھے ہوتے ہیں یہاں بیدانہ بھی ہوتا ہے، لیکن کابل سے اچھا نہیں ہوتا۔ انار خراب ہوتا ہے۔ بادام کی بڑی فراوانی ہے۔ پستہ کے درخت کم ہیں۔ اخروٹ کی بڑی فراوانی ہے۔ یہاں کے علاوہ کہیں اور نہیں ہوتا۔ اسی کا تیل چراغ میں جلا کرتا ہے۔ بعض پھل قد میں بڑے بڑے ہوتے ہیں۔ شاہ جہاں جب کشمیر گیا تو وہاں اس کے سامنے ایک مثقال کا شاہ آلو، ۷۰ مثقال کا سیب، ۹۵ مثقال کا سفرجل اور نوے مثقال کا زرد آلو لایا گیا۔ ایک مثقال اٹھائیس رتی کے برابر ہوتا ہے۔

مرغ زار

یہاں بہت سے مرغ زار بھی ہیں جو اپنی نضارت اور قصارت کے لئے مشہور ہیں۔ مثلاً ایک مرغ زار گوری مرگ ہے۔ اس میں بڑا سبزہ ہے۔ خوشبودار پھولوں کی کثرت ہے۔ ایک صاف شفاف روح افزا اور رُوح افزا نہر بھی یہیں ہے۔ اس کے چاروں طرف صنوبر کے درخت لگے ہوئے ہیں۔ ایسا اور طراوت سے بھرا ہوا مرغزار کہیں اور نہیں دیکھا گیا اس میں ساٹھ قسم کے گلاب اور لالہ ہیں کشمیری مرغ زار (مخفف مرغزار) کو مرگ کہتے ہیں اور دوسرے مرغزاروں کے نام توسہ مرگ، ییلاق سنگ سفید اور ماء اللبن ہیں۔

(تفصیل کے لئے دیکھو "بادشاہ نامہ" جلد اوّل حصہ دوم ص ۳۱ - ۱۵)

باغ چشمہ شاہی

یہ شاہ جہانی عہد میں نواب علی مردان خان کی صوبے داری کے زمانے میں تیار ہوا۔ اس میں اب تک ایک خوبصورت باغ ہے جس میں چنار اور ہر قسم کے پھل ہیں۔ اس باغ میں متعدد درجے ہیں اور ہر درجہ میں نہریں، فوارے اور آبشار رواں ہیں۔ آخری درجہ کے آخر میں ایک چشمہ بھی ہے جس کا پانی نہایت لطیف اور سرد ہے۔ اس کا قطعہ تاریخ یہ ہے ؎

دوش دیدم نشستہ بر کوثر — شاہِ مردان علی جم جاہی
گفتمش السلام گفت علیک — گفت برگو و ہرچہ می خواہی
گفتمش بہر چشمہ تاریخے — گفت برگو کہ کوثر شاہی

——— ۱۰۶۷ ہجری

شاہ جہانی عہد کے شعرا اور کشمیر

شاہ جہاں کے عہد میں اس کے ملک الشعرا حاجی جان محمد قدسی نے تعریف کشمیر اور صعوبتِ راہ کے عنوان سے ایک مثنوی لکھی جس کے کچھ اقتباسات ہم گزشتہ صفحات میں دے چکے ہیں۔

اس عہد میں ظفر خان احسن کشمیر کا حاکم مقرر ہوا۔ وہ صائب، کلیم، قدسی، سالک، یزدی، دانش اور میر صیدی جیسے شعرا کا سرپرست تھا اور خود بھی شاعر تھا۔ ایک مثنوی میں آگرہ، لاہور اور کشمیر کی تعریف لکھی ہے۔ یہاں کے تنبولی، بقال، عطار، گانے والوں اور پھر پھولوں، پھلوں، درختوں اور پرندوں میں بولسری، کیوڑہ، کچنار، بیل، جوہی، کنول، کٹھل، کمرک، فالسہ، بیر، جامن، کیلا، پان، طوطے، مینا، کوئل اور ہریل کی تعریف کرتا ہوا لکھتا ہے:

ز تنبولی و از بقال و عطار — بسر گرم است در ہر کوچہ بازار
ز نے مشکل کہ خیزد دیگر آہنگ — ز رشک بانسلی دارد دلِ تنگ
کمانچہ ہم ازیں حلقہ برخستہ — ز تیر طعن سارنگی ست خستہ
پکاوج گشت تا باد ہنگلی ساز — بنا نرا گرم شد ہنگامۂ ناز
نہال بولسری آں زیب گلشن — کزو گل می تواں بردن بخرمن
ز گلہا کیوڑہ گردید ممتاز — درو پیچید بو چوں نغمہ در ساز
شگفتہ آنچناں گلہائے کچنار — کہ گوئی آتش افتادہ بہ گلزار
ز کٹھل دیدہ تا رنگ اصالت — بود در رنگریزی از خجالت
ز جوش بیل و از جوہی و جاہی — نگہ را می شود کشتی تباہی
ز طوطی و ز مینا و ز کوئل — ز ہریل آنکہ آہنگش برد دل
ز کمرک بزم مستاں گشت روشن — ز شمع او گلستاں روشن
بود از فالسہ و ز بیر و جامن — بہ گلشن باغباں را چشم روشن

زِ کیلہ چوں بہ تفریحی سرودم   بُود بر رُوح افیونی ... دم

زِ وصف پاکنم، رنگیں سُخن را   کہ نامش می کُند رنگیں دہن را

گرفتہ یک قلم اقلیم دِل را   جہانگیری مُسلّم شد کنول را

ظفر خاں نے کشمیر میں چار باغ بھی لگائے۔ ایک سری نگر محلہ مویہ دار میں باغ ظفر آباد کے نام سے تھا۔ دوسرا محلہ بوٹہ کدل میں باغِ گلشن تھا۔ تیسرا باغ عنایت متصل زیارت سید ہمدانی اور چوتھا باغ حسن آباد محلہ حسن آباد میں تھا۔

ظفر خاں کے لڑکے مرزا محمد طاہر آشنا نے بھی کشمیر کی تعریف میں ایک مثنوی لکھی تھی۔ اسی عہد میں سشید آنکھو نے نثر میں کشمیر کی بہت تعریف لکھی ہے۔

شاہ جہاں کے لڑکے داراشکوہ کے پیر مُلا شاہ قادری نے بھی ایک مثنوی "رسالہ تعریفات خانہا و باغہا و منازلِ کشمیر" لکھی جس میں کشمیر کے میووں، پھولوں، درختوں، باغوں میں باغ نشاط شالامار، فیض بخش، فرح بخش، باغِ نسیم، باغ افضل آباد، باغ طرب افزا، باغ جہاں آرا باغ محمد، باغ عیش آباد، باغ آرا، نور باغ، پھر وہاں کی جامع مسجد، دریائے بہت ڈل جھیل، کوہ پاک اور گانوؤں میں شہاب الدین پور، صفاپور، درۂ لار، تال اندونک، مراج، دنتی پور، بجرارہ، اینچ، مج باون، اچول، درناک، سندبراری، کوثرناک، ادبر، سوک ناک، دیولاخ وغیرہ کا ذکر ہے۔ اس مثنوی کے کچھ اشعار نومبر ۱۹۶۲ء کے "شیرازہ" میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ مثلاً چنار کے متعلق ہے :۔

آں چنارش بمیاں قد افراخت   بسر چرخ فلک دار وناخت

باغوں میں شالامار اور فیض بخش کے بارے میں کہتے ہیں :۔

شالہ مار تو بود دیرینہ   نخل ہا شیر دہد از سینہ

فیض بخش از ہمہ باآب و ہوا   از فرح بخشش ایں ہا ہوا

صفاپور سے مراج کے سفر کے متعلق لکھتے ہیں :

از صفاپور بمراج رودم   بخدا جانب معراج رودم

کشمیر میں مُلا شاہ نے کوہِ ماران میں چشمہ شاہی کے نام سے ایک باغ بنوایا تھا۔ یہ تختِ سلیمان کے سامنے تھا، اسی مناسبت سے کہتے ہیں :

کوہ ماراں بکمر لعلِ بدخشاں دارد　　　ایں چنیں تختِ کجا تختِ سلیماں دارد

عالمگیری عہد میں کسی نے کہا ہے ؎

درمذہبِ عشاق دم از عشق روا نیست

مرغے کہ ہوائے خوش کشمیر ندارد

بیرونی شعرا میں حافظ اور جامی نے بھی اپنی شاعری میں کشمیر کا ذکر کیا ہے۔ حافظ کو سیہ چشمانِ کشمیر کی یاد آتی رہی۔ اس لئے کہتے ہیں :

بشعرِ حافظ شیراز می گویند و می رقصند

سیہ چشمانِ کشمیری و ترکانِ سمرقندی

مولانا جامی فرماتے ہیں ؎

یکے گفتا کہ در اقصائے کشمیر　　　زِ شیرینی نباشد ہیچ تقصیر

مقام خوب رویاں آں زمین است　　　بخوبی رشکِ فردوسِ زمین است

بقیہ جمالیات (صفحہ ۹۵ سے آگے)

نیک کاموں کے کرنے اور بُرے کاموں سے اجتناب کرنے کی تحریک و ترغیب، خوش مزاجی برتنا، عفو و درگذر سے کام لینا اور فہیم و حلیم بننا — یہ سب اوصاف اس میں شامل ہیں۔ اور یہ تو ظاہر ہی ہے کہ نیک اور اچھے کاموں کے کرنے سے قلب انسانی میں بے پایاں مسرت و اطمینان پیدا ہو جاتا ہے۔ کوئی عورت یا مرد قبولِ صورت سے عاری ہی کیوں نہ ہو لیکن اگر اوصافِ حمیدہ کا مالک ہو تو عزت و تکریم رکھتا ہے اور پسندیدہ نگاہوں سے دیکھا جاتا ہے۔ اور یہ مسلمہ حقیقت ہے کہ حسنِ ظاہر پر حسنِ باطن ہر صورت میں غالب ہوتا ہے اور زیادہ پسند کیا جاتا ہے۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے ؎

سیرت کے ہم غلام ہیں صورت نہ ہو تو کیا

سرخ و سفید مٹی کی مورت نہ ہو تو کیا

ولیم شیکسپیئر
ترجمہ: منظفر عازم

سانیٹ

(WHEN IN DISGRACE ...)

ییلہِ بخ آسان بُتھ ژکراَوِتھ، ییلہِ خلقت چھم نچہٕ نظرِ وُچھان
تیلہِ تنہا رُوزِتھ اتھ حالس، اتھ بد حالس بیٹھ اوٗشہ ترأوِتھ
ہُمہ نہٕ رہ کن عرشکی اسمانکی، ژھری نالہٕ دِوان چھس تھکہٕ ناوان
وَتہٕ وأٹ کراں چھس ڈیکہ لأنس پنہٕ نس پانس نظراہ ترأوِتھ
چھم شوق گژھان تسی ہیو آسُن، یس آشن ہنز دولت چھہ پننہٕ
مینتہِ تمی سندی ہیوی گژھی دوس بننہٕ، یئتہِ تمی سند ہیو انہار گوژھم
مینتہِ یمی سند ہیو ورتاو تگُن، مینتہِ ہمی سنز ہش قدراہ آسنہٕ
اکھ دانہٕ ہنیکاں چھُنہ تسلی دِتھ پانس مینہٕ یہ کینژھا حأصل چھم
ڈینٹھ کیٛوٗت یتھے کنہٕ سوچ کراں پانس ترِ پننہٕ دِی سپداں چھم
الہِ غأبہٕ خیالاہ چون یواں اد حال دِلک چھا تی روزاں
مژہ نیندرِ میہ چھم وُزہ ناواں زن گوٗستوٗرس پھولوون صُبحک دم
یُس بومہ کِہ فرشتے نغمہٕ تُلان عرشس چھہ مُناجاتھاہ سوزاں
پیٛو میوٗٹھ امارہ چون ژنیتس ادہ بختن ہیوُت ملُ مژ چھاوُن
اُمہِ ساتہٕ کھراں چھُم پادشہن سیتین تہٕ پنن ڈیکہ بدلاوُن

موتی لال ساقی

صمد میر ـــــ ایک تعارف

صمد میر کشمیری عوام کا جانا پہچانا اور محبوب شاعر ہے۔ اُن کا کلام مدّت سے راگ و رنگ کی محفلوں کو گرماتا رہا ہے۔ مستقبل میں باذوق اشخاص کے لئے اُن کے کلام کی اہمیت بڑھ جائے گی۔

اس بلند قامت شاعر کے بارے میں ابھی ہمارے ادیب، شعرا' ادب نواز اور نقادانِ فن پوری واقفیت نہیں رکھتے۔ میرا یہ مضمون عوام اور خواص کو صمد میر کی شخصیّت اور فن سے آشنا کرنے کی محض ایک سعی ہے

آج سے پندرہ بیس سال پہلے میر صاحب کے کلام کا زبردست شہرہ تھا مگر ۱۹۴۷ء سے لے کر ۱۹۶۰ء تک اُن کی شہرت دب کر رہ گئی تھی۔ ایسا لگتا تھا کہ اُن کے کلام کی بہار خزاں رسیدہ ہو گئی ہے۔ آج صمد میر کی وفات کے پانچ سال بعد اُن کی شہرت کا ستارہ دوبارہ چمک رہا ہے۔ اُن کے کلام کی شہرت کے سامنے آج بہت سارے ہر دل عزیز شعرا کی شہرت ماند پڑ گئی ہے۔ ریڈیو ہو یا راگ و رنگ کی مجلس ہو، آپ کے کانوں میں میر صاحب کے یہ نغمات ضرور گونج اُٹھیں گے۔

تن نارہ دُز آرہ ولہٕ۔ کھو کلہٕ کر ٹھہراو
دیدارہ سیتہ وارہ بلہٕ۔ کھو کلہٕ کر ٹھہراو

یا

کتھ کتہٕ آیہٕ تور وُتھ کُس زانے۔ الف ونتہٕ معنے کیاہ

میر صاحب کے سنِ پیدائش کے بارے میں مصدقہ طور پر کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ باوجود بسیار کوشش کے بھی اُن کے دُرست سنِ پیدائش کی دریافت نہیں ہو سکی۔ البتہ بڑے بوڑھوں

اور میر صاحب کے احباب سے دریافت کرنے پر معلوم ہوا کہ آپ اندازاً ۱۸۹۲ء اور ۱۸۹۴ء[1] کے درمیانی وقفے میں نزورہ (آلم صاحب) سرینگر میں پیدا ہوئے تھے۔ آپ کے والدِ ماجد کا نام خواجہ عبدالخالق میر[2] تھا جو خود نمبل ہار (کرمیشورہ) تحصیل بڈگام کے رہنے والے تھے۔ عبدالخالق میر بڑے خدا ترس اور حق شناس آدمی تھے۔ شعر و شاعری کے ساتھ اُن کو طبعی مناسبت تھی مگر تنگ دستی نے اُن کی صلاحیتوں کو پنپنے نہیں دیا۔ گاؤں میں گذارہ نہ ہونے کی وجہ سے وہ سرینگر نزورہ چلے آئے اور یہاں آری کشی کر کے بسر اوقات کرتے تھے۔ عبدالخالق میر کی پہلی بیوی گاؤں میں رہائش کے دوران ہی مر گئی تھی۔ سری نگر آکر اُنہوں نے دوسری شادی کی جس کے بطن سے تین لڑکے صمد میر، رحیم میر اور محمد میر پیدا ہوئے۔

خواجہ عبدالخالق میر نے اپنے پیچھے اچھے کلام کا کافی حصہ چھوڑا تھا۔ ان پڑھ ہونے کی وجہ سے وہ اپنے احوالِ جگر کو صفحاتِ قرطاس پر بکھیر نہیں سکتے تھے۔ اس لئے اُن کا کلام اُن کے شائقین تک ہی محدود رہا اور سینہ بہ سینہ محفوظ چلا آرہا ہے۔ گردشِ روزگار کے ساتھ ساتھ اُن کے کلام کا کافی حصہ تلف ہو چکا ہے۔ کشمیری زبان کا مقبولِ عام گیت ؎

سوزِ دِل میون بوزو گوشو۔ اچھ پوشو لولو

اچھہ پوشو جگر گوشو۔ اچھہ پوشو لولو

..... عبدالخالق میر کی ہی تخلیق[3] ہے۔

راقم نے کوشش کی تھی کہ اس سارے گیت کو پورے طور جمع کر لوں مگر ابھی تک میری یہ کوشش بار آور ثابت نہیں ہو سکی ہے۔ البتہ گیت کا مقطع میر کے ایک طالب کی زبانی سن کر قلم بند کر سکا ہوں ؎

---

[1] پروفیسر محی الدین حاجنی ۱۹۰۱ء کو میر صاحب کا سنِ پیدائش قرار دیتے ہیں جو قرینِ قیاس نہیں کیونکہ مرنے کے وقت میر صاحب کی عمر ۶۵ سال کے قریب تھی۔ میر صاحب کے احباب کی اس روایت کی تصدیق پروفیسر جے لال کول بھی اپنے مضمون "صمد میر" میں کرتے ہیں۔

[2] کول صاحب میر صاحب کے والد کا نام رحیم میر لکھتے ہیں مگر رحیم میر ان کے والد کا نہیں بلکہ بھائی کا نام ہے جو آج بقیدِ حیات ہے اور نزورہ سرینگر میں سکونت پذیر ہے

[3] محترم کول صاحب اس گیت کو میر صاحب کے مرشد کی تخلیق لکھتے ہیں اور ساتھ ہی (بقیہ اگلے صفحہ پر)

آو خالق چھیتہِ ریشو۔ پاس کرُی زیس کلکومی

چھینہٕ آیسے ژرے نشو۔ اچھ پوشو لو لو

خواجہ عبدالخالق میر کے کلام پر مشتمل ایک کتابچہ "جگر گوش" کے نام سے آسی ابنِ محمد میر کے اہتمام سے بہت جلد منظرِ عام پر آرہا ہے۔

میر صاحب پچیس ۲۵ سال کی عمر تک سرینگر میں ہی رہے اور محنت مزدوری کرکے اپنا پیٹ پالتے رہے۔ سرینگر میں رہائش کے دوران اُن کی جان پہچان بتہ مالنہ کے خواجہ حبیب نجار کے ساتھ ہوئی جو خدا دوست اور حق پرست بزرگ تھے۔ میر صاحب کے دِل میں چونکہ ابتدا سے ہی تلاشِ حق کی اُمنگ موجود تھی۔ حق کی اس منزل کو پالینے کے لیٔے اُن کو ایک قابل رہنما کی تلاش تھی۔ میر صاحب کو وہ رہنما خواجہ حبیب نجار میں نظر آیا۔ وہ جھٹ سے آگے بڑھے اور اُن کو اپنا مُرشد بنا لیا۔

۱۹۱۹ء اور ۱۹۲۱ء کے درمیان میر صاحب سرینگر چھوڑ کر نمبل ہار (کرمیشورہ) چلے آئے اور عُمر کا باقی حصہ اپنے آبائی گاؤں میں ہی بسر کیا۔

گاؤں واپس آنے پر اُن کو زبردست مُشکلات کا سامنا کرنا پڑا۔ آبائی وراثت کے سلسلے میں دعوے داروں میں جھگڑے چل رہے تھے۔ سرِنو زمین خریدنے اور جائداد بنانے کے لیٔے سرمایے کی ضرورت تھی جو میر صاحب کے پاس موجود نہیں تھا۔ وہ مُشکلات اور مصائب کے سامنے چٹان کی طرح کھڑے رہے اور آہستہ آہستہ اپنی ساکھ جمالی۔ گھر کے دھندوں اور کاروبار کی اُلجھنوں میں پھنس کر بھی انھوں نے تلاشِ حق سے مُنہ نہیں موڑا بلکہ دِن کو دُنیا اور رات کو عقبےٰ کے سنوارنے میں گذارنا اپنا معمول بنا لیا۔ خواجہ حبیب نجار کی قبل از وقت موت نے میر صاحب کے لیٔے ایک اور مسئلہ کھڑا کر دیا۔ کیونکہ ابھی وہ اس قابل نہیں ہوئے تھے کہ منزل تک آپ ہی آپ راہی اور رہبر کا کام انجام لائیں۔ کافی دیر تلاش کرنے کے بعد میر صاحب نے اسلام آباد کے خواجہ رمضان ڈار کو اپنا مُرشد بنا لیا اور آخر دم تک ڈار صاحب ہی آپ کے رُوحانی پیشوا

(بقیہ فٹ نوٹ) اُن کے مُرشد کا نام خواجہ خالق نجار لکھتے ہیں جو صحیح نہیں۔ اُن کے مُرشد کا نام خالق نجار نہیں حبیب نجار تھا۔ نوٹ: میر صاحب کے ایک عزیز شاگرد عبدالاحد بیگ صفاکدل سے مزید استفسار پر معلوم ہوا کہ محمد میر کے پہلے مرشد بتہ مالنہ کے خالق نجار تھے اور دوسرے مرشد ایننہ ڈورہ کے رمضان ڈار تھے۔ (ادارہ)

اور رہنما ہے۔

میر صاحب کا بچپن چونکہ مشکلات اور مصائب کا ایک سلسلہ تھا اس لئے اُن کی تعلیم کے بارے میں کچھ سوچنا بعید از قیاس ہے۔ میر صاحب نے جو کچھ پڑھا تھا وہ زندگی کے وسیع اور عمیق سمندر کا مشاہدہ اور مجاہدہ تھا۔ انہوں نے اپنے اُمّی ہونے کا اپنی شاعری میں کئی مقامات پر اظہار کیا ہے مگر اُن کے اظہار سے مایوسی یا احساسِ کم تری نہیں بلکہ تمکنت اور جلال ٹپکتا ہے۔ ایک جگہ کہتے ہیں ؎

علمگ وِ علمِ لُدنی۔ ژلیم شک آم بدنی
پوّرُم نو کأنسہ نشہِ توش کوٗرُس آراستہ یأدی

ترجمہ:۔ حقیقی علم علمِ باطن ہے۔ اسی علم کی بدولت میرے شک اور شبہات دُور ہوگئے۔ مجھے مسرّت ہے کہ میں دُنیاوی تربیت کا محتاج نہیں رہا۔ کیونکہ میری تربیت میرے محبوب نے کی۔

دوسری جگہ ارشاد ہوتا ہے ؎

عِلم گو وُیُس علم لدن دَیے تس کرِہی پیوِر
نہ چھُ تتہِ لیکھُن نہ چھُ تتہِ پرُن نہ چھُ تتہِ کرِن شوِر
ژوداہن عِلمن مکے یُدکرکھ توتہِ کوٗت واتکھ تور
جِس پڑھنے صاحب ملے وہ پڑھتا ہے اور

ترجمہ:۔ اصلی علم علمِ معرفت ہے اور یہی انسان کو خدا کی نظروں میں رفعت عطا کرتا ہے۔ معرفت کی دُنیا میں لکھنے اور گرج دار آواز میں پڑھنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ اے نادان اگر تُو علم کی چودہ شاخوں پر بھی عبور حاصل کرلے گا تو بھی تمہاری رسائی معرفت کی دُنیا تک نہیں ہوگی۔ کیونکہ اللہ تک رسائی حاصل کرنے میں علمِ باطن کے سوا اور کوئی چیز مددگار ثابت نہیں ہوسکتی۔

وقت گذرنے کے ساتھ ساتھ میر صاحب معرفت کی منزلیں طے کرتے ہوئے آگے بڑھتے گئے۔ شمع کی ضو تیز ہوتی گئی اور اس کی روشنی پروانوں کو اپنی اور کھینچ لائی۔ اب لوگ شمع کی ضیا پاش کرنوں سے منوّر ہونے کے لئے خدمت میں حاضر رہنے لگے اور فیض حاصل کرنے لگے۔ میر صاحب کے

طالبوں کی تعداد دِن بدن بڑھتی گئی اور اُن کی وفات کے وقت کسب و فیض حاصل کرنے والے طالبوں کی تعداد تین سو سے بھی تجاوز کر گئی تھی۔

۹ جنوری ۱۹۵۹ء کو[1] صبح کے چار بجے اس ضیا پاش شمع کی روشنی ازل کی روشنی میں تحلیل ہو گئی اور اُن کو اپنے والدِ بزرگوار کے پہلو میں سرینگر - اننت ناگ سڑک کے کنارے "اگر"[2] کے مقام پر دفن کر دیا گیا۔ اِنّا لِلّٰہِ وَ اِنّا اِلَیہِ رَاجِعُون ٥

میر صاحب کو جس جگہ دفن کر دیا گیا وہاں صرف اُن کی اور اُن کے والدِ بزرگوار کی قبر ہے اور یہ زمین اُن کی اپنی وراثت ہے۔ میر صاحب نے وصیّت کی تھی کہ موت کے بعد اُن کو اپنے والد کے پہلو میں دفن کر دیا جائے۔ اگر کے بارے میں وہ خود کہتے ہیں :-

اگر چشمن بنی گوش - تیہہ ہر شب دُسنگاری
مگر اے صاحبِ ہوش، تِرہ کر لبِ بستہ داری

ترجمہ : میر صاحب کا یہ شعر ذو معنی ہے۔

(الف) : اگر کے چشموں کے اردگرد ایک پھلواڑی کھِل اُٹھے گی اور یہاں گذاری جانے والی ہر رات نجات کی رات ہوگی مگر اے ہوش مند انسان تو اس روز کو اپنے آپ تک ہی محدود رکھ!

(ب) اے انسان اگر تُو معرفت کی اُس منزل کو پالے گا جہاں قوّتِ سامعہ اور قوّتِ باصرہ کی سرحدیں ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک بن جاتی ہیں تو تمہارے لئے ہر رات نجات کی رات ہے۔ مگر اے خرد مند یہاں ایک اور بات کو ذہن میں رکھ کر یہ مقام تب ہی حاصل ہوگا جب تُو اپنی ذات کو "کُل" میں مِلا کر دُنیا اور ما فیہا سے بے خبر ہو جائے گا۔

---

[1] پروفیسر محی الدین حاجنی میر صاحب کا سنِ وفات ۱۹۵۸ء لکھتے ہیں اور پروفیسر کول ۱۰ جنوری ۱۹۵۹ء۔ مگر میر صاحب کا اصلی تاریخ وفات ۹ جنوری ۱۹۵۹ء ہے۔

[2] "اگر" جہاں پر میر صاحب اور اُن کے والد دفن ہیں، ایک بہت ہی خوبصورت جگہ ہے۔ چنار کے سایے میں میٹھے پانی کا ایک چشمہ اور اردگرد لہلہاتے کھیت ایک عجیب سماں باندھتے ہیں۔ خواجہ خالق میر ...سی جگہ یادِ الٰہی میں مگن رہتے تھے۔

شیرازہ

ہر سال نومبر کے مہینے میں میر صاحب کے مزار پر ایک میلہ لگتا ہے۔ اُس میلے میں عام لوگوں کے علاوہ اُن کے سارے طالب شرکت کرتے ہیں۔ دِن کے وقت ایک دعوت ہوتی ہے اور میلے میں شریک سب لوگ اس دعوت میں شریک ہو جاتے ہیں۔ اس دعوت کا انتظام میر صاحب کے طالب کرتے ہیں اور اس پر لگ بھگ دو ہزار روپیہ خرچ ہوتا ہے۔ رات کے وقت مزار پر ہی ساز و سنگیت کی ایک پُر رونق مجلس ہوتی ہے جس میں صرف میر صاحب کا کلام گایا جاتا ہے۔

میر صاحب نے شاعری کی ابتدا کب کی، اس بارے میں کوئی قطعی فیصلہ کرنا ناممکن ہے۔ خود میر صاحب بھی اس بارے میں کچھ بتلانے سے قاصر تھے۔ اُن کے کہنے کے مطابق گانے بجانے کے ساتھ اُن کو بچپن ہی سے لگاؤ تھا۔ غالباً موسیقی کے ساتھ لگاؤ نے ہی اُن کے اندر سوئے ہوئے شاعر کو بیدار کیا ہوگا۔ میر صاحب نے مجھے خود بتایا ہے کہ انہوں نے پہلی غزل اُس وقت کہی جب مہاراجہ ہری سنگھ شاہی محل تعمیر کر رہے تھے اور میر صاحب وہاں بحیثیت مزدور کام کر رہے تھے۔ اُن کی یہ غزل بہت ہی مشہور ہے اور اُس کے دو بند یوں ہیں ؎

ونّسی کارِ مُشکل بادِ گوب گوم۔ پیتراؤن پیوم
گلاکر پانس کالہِ رنگ گوم۔ پیتراؤن پیوم
مہ کجارہ اندرے خط میہ لیچھوم تتھ میہ پراٹن پیوم
لو کجار مدنو ترے پتے گوم۔ پیترا ؤن پیوم

ترجمہ :- (الف) اے میری سکھی! میرے لئے کٹھن کام کو انجام لانا مُشکل ہو گیا۔ میرے ہشاش بشاش چہرے پر مُردنی چھا گئی۔ مگر مجھے برداشت سے کام لینا پڑا۔

(ب) اپنی آزادی کے سمے میں نے اپنے محبوب کو خط لکھا مگر جواب کا انتظار رہا۔ میرا بچپن اُس کی راہ تکنے میں گذر گیا مگر مجھے برداشت کرنا ہی پڑا)

میر صاحب کی طبیعت چونکہ بچپن سے ہی حقیقت کی مُتلاشی تھی۔ جو زمانہ اُن کے لئے پھرنے اور گھومنے کا تھا اُس زمانے میں اُنہوں نے حقیقت کو تلاش کرنے کا بیڑا اُٹھایا اور جب اُن کو دُنیاوی نعمتوں سے لُطف اندوز ہونے کا موقعہ مِلا اُس وقت وہ ایک ایسے مقام پر پہنچ گئے تھے جہاں پر دُنیاوی چیز کی نفی ہوتی ہے اور ایک بالکل ہی نئی دُنیا کی سرحدیں شروع ہو

جاتی ہیں۔

میر صاحب ایک صوفی تھے۔ وہ صوفی پہلے تھے اور شاعر بعد میں۔ مجھے کول صاحب کی اس بات سے پورا پورا اتفاق ہے کہ میر صاحب صرف شاعر ہی نہیں بلکہ ایک بزرگ بھی تھے وہ ایک ایسے بزرگ تھے جن کی صحبت میں دل کی گل شدہ شمعوں کی قطار پھر سے جل اُٹھی تھی۔

عام طور پر صوفیوں کی دو جماعتیں ہیں ۔۔ سالک اور مجذوب۔ میر صاحب صوفیوں کی اُس جماعت سے تعلق رکھتے تھے جن کو عام زبان میں سالک کہا جاتا ہے۔ وہ ایک ایسے سالک تھے جن کا ہر قول اور ہر فعل سالکانہ تھا۔ اُن کی یہ سالکانہ حیثیت اُن کی شاعری پر بھی واضح طور پر اثر انداز ہے ؎

یا گرِتھ گوڈہ کینہہ پانس سنزُ۔ نتہ بلی بنُن اپزیور
ناخونہ سیتی آسمانس کھنُن۔ توتہ ما وق تلیس ٹور
میرہ سُند سیر گرِتھ غا ان سنزُ۔ یمی دیوہ ربراہ مور
جس پڑھنے سے صاحب ملے وہ پڑھنا ہے اور

ترجمہ:۔ منزلِ معرفت تک جانے کے لئے یا تو انسان کو خود ریاضت کرلینی چاہیئے ورنہ غلط دعوے کرنے سے اُس کی اپنی حیثیت بھی ختم ہوجاتی ہے۔ اس دُنیا میں ہماری یہ عبادت ایک بڑے پہاڑ کو ناخن سے کھوچنے کے برابر ہے۔ لازم ہے کہ یہ عبادت دُنیا بنانے والے کی آنکھوں میں چھپنے والی نہیں۔ میر جو راہِ حق کا مُتلاشی ہے اور جس نے اپنی نفسِ امّارہ کی گردن مروڑلی ہے، کا یہ رازِ عبادت کے دائرے سے باہر لوگوں کو ذہن نشین کرلینا چاہیئے۔

میر صاحب کی شاعری کو پرکھتے وقت اُن کے اس ذہنی پس منظر کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔ اُن کی دو علیٰحدہ علیٰحدہ شخصیتیں ہیں۔ ایک شخصیّت صوفی کی ہے اور دوسری فن کار کی۔ مگر گہری نظر ڈالنے پر انسان کو یہ فیصلہ کرنے میں دیر نہیں لگے گی کہ اُن کا صوفیانہ رُوپ ہی اُن کے فن کارانہ رُوپ پر حاوی ہے اور اسی رُوپ کا سکّہ اُن کی فن کارانہ دُنیا میں چلتا ہے دراصل اُن کی شاعری، اُن کے خیالات کے پرچار کا ایک ذریعہ ہے اور اس طرح اُن کی شاعری مقصدیت کی ایک واضح مثال ہے۔ وہ صرف اپنے لئے ہی نہیں بلکہ دوسروں کے لئے کہتے

ہیں تاکہ اُن کی رہنمائی ہو سکے۔ اپنی وفات سے چند روز قبل میر صاحب نے ایک نعت اور ایک غزل لکھی ہے۔ یہ دونوں چیزیں پڑھ کر انسان کو احساس ہو جاتا ہے کہ ایک طرف میر صاحب بہت کچھ حاصل کرنے کے بعد اپنے آپ کو خالی ہاتھ محسوس کر رہے تھے اور دوسری طرف موجودہ دور کی غفلت شعاری کی وجہ سے انگشت بدندان تھے۔ ارشاد ہوتا ہے ؎

سنہ ژودا ہس منز بیوس کُن ژٔونیے۔ زِنہٕ گرِہ اوسُم لون
ژوفی صمدمیرن ہیوٚت سکھرٔ ونیے۔ تتہٕ مالینوٚہی میون

ترجمہ:۔ میں چودھویں صدی (اسلامی) کا اکیلا دہرو ہوں۔ افسوس پیدا ہوتے سے یہ میری قسمت میں لکھا تھا۔ میں نے (صمد میر) اب رختِ سفر باندھا ہے کیونکہ دوسری دُنیا ہی میرے خوابوں کی سرزمین ہے۔

میر صاحب کا یہ شعر ایک طرف اُن کے وقتِ آخر کی پیشین گوئی ہے اور دوسری طرف مقصدیت کی ایک واضح مثال ہے۔

یہ تو ایک مانی ہوئی حقیقت ہے کہ ہر فن کار زمان و مکان کی حدبندیوں میں مقید ہوتا ہے اور دُنیا کے سرد و گرم سے متاثر ہوتا ہے مگر صوفی شعرا اکثر زمانے کے اس سرد و گرم سے کنی کترا کر نکل جانا چاہتے ہیں اور اپنے تصوّرات کی دُنیا کو مادّی دُنیا کی آلائشوں سے پاک رکھ کر تخیّل کے پَر لگا کر حق و باطل، نفی و اثبات اور نُور و نار کی گتھیاں سُلجھانا چاہتے ہیں مگر لاکھ کوشش کرنے پر بھی دُنیا کی یہ آلائشیں اُن کے فن پاروں میں سر اُٹھا ہی لیتی ہیں۔ شمس فقیر ہو یا سوچھ کرال، احمد بٹہ واری ہو یا رحمان ڈار ہر کوئی دُنیا کے سرد و گرم میں پڑ کر اس کے چہرے سے نقاب کُشائی کر ہی دیتا ہے۔ میر صاحب شعرا کے اسی قبیلے کے ساتھ تعلق رکھتے ہیں۔ فنا فی اللہ کی گتھیاں سُلجھاتے سُلجھاتے کبھی کبھی اُن کی توجہ زندگی کی سنگلاخ حقیقتوں پر مرکوز ہو جاتی ہے اور وہ بڑی صفائی کے ساتھ زندگی میں موجود بدعتوں کے چہرے سے پردہ اُٹھاتے ہیں ؎

(الف) تُو بچہ تو بچہ کران ژلے۔ ترُچ مور خر بچہ گو و آفاہ
دُر کہٕ دِنہس کُنگھ انہٕ کھلے۔ للہٕ نِلہٕ دِہٕ ژلے ہزاہ

(ب) ہزاران اندر زیادہ ڈیوٹھُم سراہ ۔ انان پاو مینتھ چھونان تتھ گراہ

ونان کوہِ کپرس بناتِ کورش   مزاج تُو از حالِ طفلی نہ گشت

ترجمہ :- الف : باربرداری کے کام آنے والے جانور گدھے کے بچے کو قصائی نے ذبح کر ڈالا اور بغیر تولے ہی اُس کا گوشت فروخت کر ڈالا۔ بدعتوں کی یہ انتہا للہ دیگر کی مثال کے مصداق جس کو ہمیشہ سخت قسم کے پتھر کے ساتھ وابستگی رہی۔

(ب) : کپڑے بیچنے والوں کی ایک خصوصیت قابلِ ذکر ہے۔ وہ چار گرہ کپڑا ماپ کر دیتے ہیں۔ اور بعد میں دوبارہ ماپنے پر وہ کپڑا تین ہی گرہ لگتا ہے۔ تیسرے درجے کے کپڑے کو وہ بنات کورش کا نام دیتے ہیں۔ اے میرے ہم زاد یہ سب کچھ دیکھنے پر بھی ابھی تو بچپن کی نیّا میں ڈول رہا ہے۔

عام زبان میں میر صاحب نے غزل کو اکثر اپنے خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ غزل، اس میں شک نہیں ایک وسیع کائنات ہے مگر پھر بھی اس کی تنگ دامانی سے نپٹنے کے لئے اور کامیابی سے نپٹنے کے لئے خلوص اور بھرپور اُستادانہ عبور کی ضرورت ہے۔ غزل کے لئے جن فنّی لوازمات اور حقیقتوں کو بُنیاد قرار دیا گیا ہے اُن سے پُوری طرح غزل کو آراستہ کرنے کے لئے ریاضت کی کافی ضرورت ہوتی ہے۔

میر صاحب نے اپنے وسیع مشاہدے اور بلند پرواز تخیّل سے اپنی شاعری کے باغ کو خوب سجایا ہے مگر کسی کسی جگہ اُن کے کلام میں ایسی اُلجھنیں جگہ پا گئی ہیں کہ انسان اپنے فہم اور ادراک پر زور دے کر بھی معنی اخذ کرنے سے قاصر رہتا ہے اور اس طرح ابہام اور مہمل کی بھُول بھلیوں میں کھو جاتا ہے۔ فن اور تیکنیک کے لحاظ سے اُن کے کلام کا اکثر حصہ کشمیری زبان کی قدیم صنف "وژُن" کے دائرے میں آتا ہے۔ ہمارے تمام صوفی شعرا کے کلام کے بیشتر حصے کو "وژُن" کا نام ہی دیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ شعر میں انفرادیت، زبان اور اسلوب میں بے ساختگی، برمحل تشبیہات اور استعارات ہر شعر کا ایک مکمل اکائی ہونا وغیرہ وغیرہ لوازمات صوفی شعرا کا کلام پُورا نہیں کرتا۔

میر صاحب کے کلام پر مشتمل کلام صمد میر (۳۲ صفحات فی) کے چھ حصے اور "اکہ نندُن" (۳۲ صفحات فی) کے دو حصے اُن کی زندگی کے دوران ہی غلام محمد نور محمد تاجران کتب سرینگر نے شائع کئے تھے۔ میر صاحب کی وفات کے بعد آسی ابنِ صمد میر کے اہتمام سے "لالہ مال"، "اچھ دأر" اور "کرالہ پد شیرازہ" نام کے سولہ سولہ صفحات پر مشتمل تین کتابچے شائع ہو چکے ہیں۔ اس کے علاوہ دو سَو کے قریب غزلیں

(بقیہ برصفحہ ۲۰)

عشرت کاشمیری

شنکر دئی اور فتح خاتون

سرینگر میں شعبۂ تحقیق و اشاعت کے دفتر میں چند فوٹو دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ کسی قبر کی عکاسی کی گئی تھی۔ لوحِ مزار کے ایک رُخ پر "شنکر خاتون" لکھا ہوا تھا۔

کشمیر کے آخری تاجور یعقوب شاہ چک کی ملکہ کا نام بھی شنکر دئی تھا۔ کیا یہ وہی شنکر دئی ہے جو سرینگر کے ایک قبرستان میں شنکر خاتون کے نام سے ابدی نیند سو رہی ہے؟

"احوالِ کشتواڑ" کے صفحہ ۱۳۱ پر مندرجہ ذیل عبارت مرقوم ہے:

"شنکر دئی عورتش بنا بر صدقۂ شوہر آب جوئے از قلۂ کوہ کونگن برن میان سنگلاخ کندیدہ۔ آب در وسط درنگ یعنی بازار کشتواڑ رسایندہ برائے خیر عام متصل مندر سری نیلہ کنٹھ جی باین معنی بنائے تالاب نمود کہ تالبِ مردم از آن آب ترباشد۔"

تاریخِ کشتواڑ مؤلفہ سید نجم الدین (مطبوعہ ۱۹۱۵ء) کے صفحہ ۲۴ پر کم و بیش یہی عبارت اُردو میں لکھی ہوئی ہے۔

جے۔ ہچی سن اور جے۔ پی۔ ایچ ووگل صاحبان نے "دی ہسٹری آف کشتوار سٹیٹ" کے صفحہ ۲۲ پر تحریر کیا ہے:۔

"اس (یعقوب شاہ) کی بیوہ شنکر دئی کشتواڑ میں رہتی رہی اور اپنے شوہر کی یاد میں کنگن برن سے قصبہ تک ایک نہر تعمیر کی اور درنگ دجی نام کا ایک پختہ تالاب بھی تعمیر کرایا۔"

ڈاکٹر صوفی غلام محی الدین اپنی تاریخ "کشیر" میں بیان فرماتے ہیں:

"فتح خاتون نے اپنے خاوند کی یاد میں ایک نہر کھودی ... اس نے ایک تالاب بھی بنوایا اور کالی ناگ سے موضع زیپادر تک ایک نہر کھدوائی۔" (کشیر صفحہ ۳۷-۲۳۶)

ان حوالہ جات سے یہ حقیقت نمایاں ہے کہ یعقوب شاہ کی وفات کے بعد شنکر دئی کشتواڑ ہی میں مقیم رہی۔ قرینِ قیاس بھی یہی ہے کہ وہ کشتواڑ ہی میں سکونت پذیر رہتی۔ کیونکہ چک شاہی کے خاتمہ کے بعد سرینگر یا کوئی اور مقام اُس کے لئے سکون و عافیت کی وہ فضا پیش کرنے سے قاصر تھا جو کشتواڑ میں وہاں کے حکمران خاندان سے قرابتِ قریبہ ہونے کے سبب دستیاب ہو سکتی تھی۔ ڈاکٹر صوفی کے علاوہ کشتواڑ سے متعلق دیگر تاریخوں کے مؤلفین اس باب میں متفق ہیں" اور (یعقوب شاہ) اپنی جماعت کو جمع کر کے کشمیر میں فتنہ و فساد برپا کرتا رہا۔ آخری دفعہ ہزیمت کھا کر اطمینان کے ساتھ کشتواڑ میں بیٹھ رہا اور قرآن خوانی میں مصروف ہو گیا۔ یادِ خدا کے سوا کوئی اور کام اُس کا نہ تھا۔ اب اُس کا پیمانۂ عمر لبریز ہو گیا تھا۔ چنانچہ مرض میں مبتلا ہوا۔ ہر چند علاج کیا گیا۔ کوئی دوا کارگر نہ ہوئی۔ بالآخر سنہ ۱۰۰۱ ہجری مطابق ۱۵۹۳ء میں اُس نے انتقال کیا۔ اور حدودِ سیر کوٹ میں میدان چوگان بازی میں مدفون ہے۔ " بہر کیف یہ دوسرا موضوع ہے کہ یعقوب شاہ بسوک میں محوِ استراحت ہے یا کشتواڑ کے ایک کھیت کے کنارے تودۂ خاک کے نیچے آسودہ ہے اکبر اعظم کا حلقہ بگوش ہونے سے پہلے یعقوب شاہ کشتواڑ ہی سے کشمیر پر یکے بعد دیگرے حملے کرتا رہا۔ ان حالات میں وہ کشتواڑ کے گوشہ عافیت میں شنکر دئی کو رکھنے پر مجبور تھا۔

سرینگر میں جس شنکر خاتون کا مقبرہ دریافت ہوا ہے وہ کشتواڑ کی شنکر دئی کے ساتھ صرف اسمی مماثلت رکھتی ہے۔ تواریخی حقائق و شواہد کی روشنی میں شنکر خاتون لوہر خان کی والدہ ہو سکتی ہے۔ لوہر خان کے والد کا نام شنکر خان تھا۔ چنانچہ تاریخ حسن کے صفحہ ۲۰۶ کی عبارت ہمارے خیال کی تائید کرتی ہے ـــــ

"پس ابدال بٹ، لوہر خان بن شنکر خان را ۱۵ ماہ شعبان بر مسندِ ایالت نصب کردہ سید مبارک خان بعد حکومت ششماہ و دو روز معزول ساخت۔ "

سید مبارک خان بیہقی کی مختصر حکومت کے بعد لوہر خان تیرہ ماہ تک کشمیر کے تختِ شاہی پر اپنی سطوت کا ڈنکہ بجاتا رہا۔ ظاہر ہے کہ طبل و علم کا مالک ہی اپنی والدہ کا ایسا مقبرہ بنوا سکتا تھا کہ صدیاں گذرنے پر بھی اُس کا سنگِ مزار محفوظ رہے۔ علاوہ ازیں شنکر خان اور شنکر خاتون میں نسبتِ قریبہ اور اسمی اشتراک کو ذہن قبول کر لیتا ہے۔ کسی عفت مآب اور پردہ نشین خاتون کا نام لینے کے بجائے اُسے شوہر کے عرف سے آج بھی وابستہ کر دیا جاتا ہے۔

ڈاکٹر صوفی نے "کشیر" کی جلد اوّل کے صفحہ ۲۲۰ پر شنکر دئی کو "شنکر دیوی" لکھا ہے اور بجا لکھا ہے، دراصل کشتواڑی زبان میں دیوی کو دئی کہا جاتا ہے جیسے بھوپ دئی۔ یہ بھوپ دئی "دی لیٹر مغلز" کے مصنف اِرون کے بیان کے مطابق مغل شہنشاہ فرخ سیر کی محبوب ملکہ تھی اور راجہ کشتواڑ کی دختر تھی۔ اس جملہ معترضہ کے بعد ڈاکٹر صوفی کا یہ ارشاد محلِ نظر ہے کہ شنکر دیوی کا اسلامی نام "فتح خاتون" تھا۔

تاریخ فرشتہ کی جلد چہارم کے صفحہ ۸۲۶ پر یہ فقرہ درج ہے:

"۹۸۰ھ ہجری میں علی شاہ نے کشتواڑ پر حملہ کر کے وہاں کے حاکم کی دختر کو اپنے محل میں داخل کیا۔" (تاریخ فرشتہ مترجمہ مولوی محمد فدا علی طالب)

تاریخ حسن (اردو) کے حصہ دوم میں اُس کا فاضل مؤرخ صفحہ ۲۹۰ پر رقمطراز ہے:

"بہادر سنگھ راجہ کشتواڑ از جادۂ اطاعت سرپیچیدہ رایت سرکشی افراخت و علی خان (چک) لشکرِ گراں برائے تدارک او تعین ساخت و بہادر سنگھ تاب تقابل در خود ندیدہ خواہر خود شنکر دیو نام برائے ازدواج یعقوب خان نبیرۂ مرزبان نامزد کردہ باج و خراج سالیانہ بر خود لازم گرفتہ بر مصالحہ پرداخت و در سال دوم باز خیال استکبار بہ خاطر آوردہ بُنیاد فساد نہاد۔ ازیں طرف اسماعیل گنائی و حیدر چک برائے سرکوبی او دستوری یافت و بہادر سنگھ باز بعجز و نیاز پیش آمدہ برائے عفو جرائم دخترِ خود مسماۃ فتح خاتون مصحوب فرزندِ خود نرائن سنگھ فرستاد۔"

مذکورہ بیان سے عیاں ہے کہ شنکر دیو، دیوی یا دئی راجہ کشتواڑ بہادر سنگھ کی ہمشیرہ تھی جو یعقوب خان کے رشتۂ مناکحت میں شامل تھی۔ فتح خاتون راجہ بہادر سنگھ کی بیٹی تھی جسے علی شاہ کے محل میں داخل کیا گیا۔ شنکر دئی اور فتح خاتون دو جُداگانہ خواتین تھیں اور چک خاندان کی دو سربرآوردہ شخصیات سے منسوب تھیں۔ ہو سکتا ہے کہ شنکر دئی نے چکوں کے محلاتِ شاہی میں پہنچ کر فتح خاتون کے حسن و جمال اور اطوارِ شائستہ کی تعریف کی ہو۔ شدہ شدہ یہ بات علی شاہ تک پہنچی ہو اور اُس نے فتح خاتون کے غائبانہ تعارف سے متاثر ہو کر بہادر سنگھ سے اُسے اپنے حبالۂ عقد میں لانے کے لئے سلسلہ جنبانی کی ہو۔ بہادر سنگھ نے یہ رشتہ قبول نہ کر کے شاہی عتاب خرید لیا ہو اور اس بنا پر اُسے باغی قرار دیا گیا ہو۔ پھر حالات سے مجبور ہو کر اور شنکر دئی کی وکالت

سے علی شاہ کی پیش کش کو قبول کر لیا ہو۔ گویا تاریخ کشمیر میں شنکر دئی اور فتح خاتون کا وہ رول رہا جو تاریخ ہند میں علاؤ الدین خلجی کے عہد میں دیول دیوی اور اس کی والدہ کا رہا۔

اس ضمن میں تاریخ اعظمی کا حوالہ بھی دیا جا سکتا ہے :۔

"برائے تسخیر کشتواڑ سہ فوج کردہ بر آمد۔ چوں راجہ بہادر سنگھ راجۂ کشتواڑ بازوئے خود شکست دید، خواہر خود شنکر دیو نام را برائے یعقوب خان نبیرۂ علی شاہ مقرر کرد طرحِ صلح پیش انداخت۔ سال بہ سال باج بہ خود مقرر کرد۔ کرت دوم باز راجہ سرکشی کردہ اسمٰعیل گنائی و حیدر چک را فرستادند۔ راجہ بہادر سنگھ از راہِ لاعلاجی برادرِ خود نرائن را پیش علی شاہ فرستاد، عفو جرائم خود خواست۔ فتح خاتون نام زنے کہ مطلوبہ علی شاہ بود نیز فرستاد۔ پادشاہ بعقدِ نکاحِ خود آورد۔ قضیہ و نفاق مبدل بموافقت شد۔۔۔"

اگر شنکر دئی ہی کا اسلامی نام فتح خاتون ہے تو وہ یعقوب شاہ کی حرم تھی۔ اُسے علی شاہ اپنے نکاح میں کیسے لا سکتا تھا ؟ صاف ظاہر ہے کہ فتح خاتون ایک دوسری عورت تھی جسے علی شاہ اپنے لئے طلب کر رہا تھا۔ علاوہ بریں شنکر دئی بہادر سنگھ کی ہمشیرہ تھی جبکہ فتح خاتون بقولِ تاریخِ حسن اُس کی بیٹی تھی۔ یہ اور بات ہے کہ فتح خاتون کا اصلی نام کچھ اور تھا جس کے متعلق تاریخ خاموش ہے۔ یہ نام در اصل علی شاہ کا اپنا تجویز کردہ ہوگا اور ایسا چلا کہ نورجہاں کی طرح اصلی نام پردۂ گمنامی کی نذر ہو گیا۔ راجگانِ کشتواڑ علی شاہ کے حملے کے وقت مشرف بہ اسلام نہیں ہوئے تھے۔ اس لئے یہ بھی ممکن نہیں کہ میکے والوں نے اپنی ایک لڑکی کا نام فتح خاتون رکھا ہو۔

ایک دوسری شہادت ملاحظہ فرمائیے :۔

"علی چک نے اُس (بہادر سنگھ) کی سرکوبی کو پھر فوج ظفر موج روانہ کی۔ جس پر بہادر سنگھ نے بعذر معافی تقصیر اپنے برادر زادہ کو معہ فتح خاتون معشوقہ علی چک کے روانہ کیا۔"

(گلدستۂ کشمیر صفحہ ۱۳۰)

اب ہم اُن تواریخوں سے اپنے زاویہ نگاہ کی تائید میں چند مثالیں پیش کرتے ہیں جو صرف کشتواڑ سے متعلق ہیں :

"علی شاہ چک صوبیدار کشمیر برائے تسخیر کشتواڑ از سہ راہ فوج کشیدہ آمد۔ چوں

بہادر سنگھ لشکر عدو بکثرت یافت وجماعتہ خود اندک تابِ مخاصمت نیاورده خواہر خود شنکر دئی نام بر یعقوب چک نبیرۂ علی شاہ بطور پیش کش فرستاد۔ "

(احوالِ کشتواڑ صفحہ ۳۱)

سنہ ۹۸۱ھ میں علی شاہ والئی کشمیر نے تسخیر پہاڑ کے لئے تین راہ ڈوڈہ، سنگھ پورہ، مریوہ سے فوج کشی کی۔ جب بہادر سنگھ نے نواب کی فوج کثرت سے پائی اور طاقتِ مقابلہ نہ دیکھی تو اپنی بہن شنکر دئی علی شاہ کے پوتے یعقوب شاہ کو بطور پیش کش نذر کی اور سال بہ سال خراج دینا منظور کر لیا۔ مگر دوسری دفعہ راجہ نے پھر ارسالِ باج وخراج سے انکار کیا۔ قریب تھا کہ نوبت جنگ تک پہنچے لیکن اسماعیل گنائی وحیدر چک کی وقد رسالت اس بکھرے ہوئے ہار کی ناظم وناسق ہوئی۔ چنانچہ راجہ نے اپنا بھائی نرائن سنگھ اور ایک پری جمال عورت فتح خاتون نواب کی خدمت میں بھیج کر پھر رشتۂ محبت واتحاد قائم کیا۔

محبت را بیش از قطعِ محبت لذتے باشد   کہ شاخِ نخلِ پیوندی بہ از اوّل ثمر دارد

(تاریخ کشتواڑ، سید نجم الدین صفحہ ۲۴)

" اس کے عہد میں سنہ ۱۵۷۲ء میں علی شاہ چک، والئی کشمیر کے زیرِ اہتمام کشتواڑ پر ایک اور حملہ ہوا۔ راجہ نے مقابلہ بے سود سمجھ کر خراج دینا منظور کیا۔ اور علی شاہ کے پوتے یعقوب شاہ کے ساتھ اپنی ہمشیرہ شنکر دئی کا رشتہ منظور کیا۔ اس حملے کا ذکر فرشتہ نے بھی کیا ہے۔ "

(دی ہسٹری آف کشتواڑ سٹیٹ)

" اس کے کچھ عرصہ بعد سنہ ۹۸۰ ہجری مطابق سنہ ۱۵۷۲ء میں علی شاہ چک شاہِ کشمیر نے کشتواڑ پر حملہ کیا۔۔۔ اُس نے اس (بہادر سنگھ) کی سرکوبی کے لئے ایک لشکرِ جرّار تیار کیا۔ جس نے تین طرف سے کشتواڑ پر حملہ کیا لیکن راجہ نے گھبرا کر جلدی ہی ہتھیار ڈال دئے اور اطاعت قبول کر لی اور اپنی ہمشیرہ شنکر دیوی علی شاہ کے نبیرہ یعقوب خان کو حوالہ کر دی اور سالانہ خراج دینے پر رضامند ہو گیا۔ لیکن وہ اس اقرار پر قائم نہیں رہا اور دوسرے سال پھر رعونت اور نخوت نے جوش مارا اور بر سرِ فساد ہو گیا۔ اسمٰعیل گنائی اور حیدر چک اُس کی گوشمالی کے لئے کشتواڑ پہنچے۔ لیکن نتیجہ وہی ہوا جو پچھلے سال ہوا تھا۔ بہادر سنگھ عجز وانکساری کرنے لگا اور تلافیِ مافات کے طور پر اپنے بیٹے نرائن سنگھ کے ہاتھ اپنی لڑکی کو جو مطلوبہ علی شاہ تھی اور بعد میں فتح خاتون کے نام سے مشہور ہوئی۔ علی شاہ کے لئے کشمیر بھیج دیا۔

علی شاہ نے نرائن سنگھ کو بطورِ یرغمال کشمیر میں رکھا۔ بالآخر عجائبات کشتواڑ بطور خراجِ سالانہ دینے کا عہد و پیمان کر کے نوازش ہائے خسروانہ سے سرفراز ہوا۔"

(تاریخ کشتواڑ مصنفہ حشمت اللہ صفحہ ۵۲-۱۵۱)

ان حقائق کے پیش نظر شنکر دئی کا اسلامی نام فتح خاتون نہیں ہے بلکہ وہ فتح خاتون کی حقیقی پھوپھی تھی۔ معلوم ہوتا ہے کہ شنکر دئی نے کبر سنی میں وفات پائی ہے۔ وہ کشتواڑ میں آج تک شنکر باجی کے نام سے مشہور ہے۔ اُس کی یادگاروں میں سے صرف "درنگ وجی" کا تالاب باقی رہا ہے اور وہ بھی گندے اور عفونت خیز پانی کا ذخیرہ بنا ہوا ہے۔

خواجہ اعظم دیدہ مری نے نرائن سنگھ کو بہادر سنگھ کا بھائی بتایا ہے جب کہ وہ اُس کا بیٹا تھا۔ خواجہ صاحب کے برعکس پیر غلام حسن صاحب تاریخ حسن کا بیان مبنی بر صداقت ہے۔ خواجہ اعظم کی طرح سید نجم الدین مرحوم بھی غلط فہمی کا شکار ہوئے ہیں۔ یوں بھی سید نجم الدین کی تاریخ کشتواڑ کا پایۂ ثقاہت بلند نہیں ہے۔

کسی بھی ملک کے ازمنۂ سلف کی تاریخ ایک ایسا علم ہے جسے مکمل نہیں کہا جا سکتا اور جس کے تاریک گوشوں کی ہمیشہ نقاب کشائی ہوتی رہے گی۔ اس لئے ڈاکٹر صوفی ایسے عالم متبحر کے کسی بیان پر حرف گیری خطائے بزرگاں گرفتن خطا ست کے "مصداق" نہیں ہے۔

بقیہ **مُناجات**

مجھ سے نادانستہ گر سرزد ہوئی
فکر کے گہرے سمندر سے نکال
اے خدا! انگشتِ خامہ تھام لے
رہبری تا منزلِ مقصود کر!
دیکھتا تو ہوں سمندر ہی کے خواب
پھر نہ ٹکرائیں نگاہوں سے سراب
اے خدا! اے کردگارِ عالمین!
بخش دے مجبور بندے کی خطا!

○

عزیز کاشمیری

جمالیات

(۱) حسن کیا ہے جاگتی آنکھوں کا خواب

(۲) حسن آئینہ حق و دل آئینۂ حسن

انسان فطرتاً حسن پرست اور جمال پسند ہے۔ وہ دنیا کے ہر خطے اور ہر گوشے میں حسن پر مائل ہو جاتا ہے اور اس کے دل میں عشق مچلنے لگ جاتا ہے۔ تاہم فلسفہ حسن اور فنونِ لطیفہ پر سب سے پہلے اطالوی اور یونانی حکما و مفکرین ہی نے خیال آرائی کی ہے۔ ایسے حکماء و فلاسفر میں ارسطو، افلاطون، سقراط، آگستن، فرانسس بیکن، بینی دتو کروس وغیرہ خاص طور پر مشہور ہیں۔

ایک انسان حسن و جمال کے اثرات سے فوراً متاثر ہو جاتا ہے۔ جہاں کہیں کسی حسین چیز، حسین عورت یا حسین ادا کو وہ دیکھ لیتا ہے تو اس میں مسرت کی ایک لہر برق کی طرح دوڑ جاتی ہے اور فرطِ انبساط سے اس پر وجدانی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ کیونکہ حسن مقناطیس کی طرح اپنے میں کشش رکھتا ہے۔ کوئی شخص خواہ نادار و بیکار اور نحیف و نزار ہی کیوں نہ ہو۔ کلفتِ امروز و فردا سے اس کی کمر بھی کیوں نہ ٹوٹ چکی ہو۔ لیکن جہاں اس کی نظر کسی حسین شے پر پڑتی ہے تو اس کی ساری تکان اور گراں باری دور ہو کر طبیعت ہلکان ہو جاتی ہے۔ وہ ایک نئی بشاشت محسوس کرنے لگتا ہے۔ اس کی رگ رگ اور نس نس میں نیا خون دوڑنے لگتا ہے۔ چہرہ دمک اٹھتا ہے اور آنکھوں میں سرور جھلکنے لگتا ہے۔ کوئی کیسا ہی سنگ دل، ظالم اور جابر کیوں نہ ہو، لیکن وہ ایک حسین چہرے کی ضوفشانی سے پگھل کر پانی پانی ہو جاتا ہے۔ کوئی شخص بڑے سے بڑا عابد و زاہد اور پرہیزگار کیوں نہ ہو اور دنیا سے بھی کنارہ کشی کیوں نہ اختیار کر چکا ہو۔ لیکن جوں ہی کسی جمیل چہرے سے چشمانِ آہو کی نظریں برچھے کی طرح اس کے دل میں سیدھی اتر جاتی ہیں تو اس کا زہد ٹکڑے ٹکڑے ہو کر رہ جاتا ہے ؎

شاہداں از آتش رخسار رنگین دم بہ دم

زاہداں را رخنہ ہا اندر دل و دیں کردہ اند

ایسا ہونا بھی یقینی ہوتا ہے۔ کیونکہ کون وہ شخص ہوگا جو پھولوں کی بھینی بھینی خوشبو، ملائمت و تراوت کو پسند نہ کرے اور ان سے حظ نہ لے؟ کون بے ذوق ایسا ہوگا جو طائرانِ خوش الحان کی نغمہ سرائی، زمزمہ سنجی اور چہکار سے لطف اندوز نہ ہو جائے؟ جو کوّے، چیل، اُلّو اور گدھ کے مقابلے میں طوطے، کوئل، بلبل اور مور کو پسند نہ کرے؟ جو اپنی آرائش و زیبائش پر توجّہ دینا پسند نہ کرے۔ مرغوب لطیف اشیا سے دِل و دماغ کو فرحت و تسکین پہنچانا نہ چاہے۔ اور جو چیخ و پکار، رونے اور چلانے کی کرخت آوازوں کے مقابلے میں راگ و سرود کی سُریلی اور مدھر تانوں میں سرمست رہنا نہ چاہے؟

حُسن کو ابتدائے آفرینش ہی سے خاص اہمیّت حاصل ہے کیونکہ حُسن کو دیکھ کر ہی عشق پیدا ہوجاتا ہے۔ جس پر کہ انسان کی ہستی کا انحصار ہے۔ حُسن سے متاثر ہو کر ہی انسانوں نے اپنے عشق و محبّت کو جاوِدان بنانے کے لئے خوب صورت مجسّمے تراش لئے ہیں۔ مصوّری کی ہے۔ حسین مناظر کو رنگین قلم کاری سے لافانی بنا دیا ہے۔ حسین یادگاریں تعمیر کرکے اپنی محبّت کو جاوِدان بنالیا ہے۔ چنانچہ دیوی، دیوتاؤں کے حسین مجسمے، عالی شان، خوبصورت مساجد، جمیل منادر، حسین گرجے، دِل فریب مصوّری اور ایسے ہی دوسرے فنونِ لطیفہ دیکھ کر لوگ اپنے غیر مرئی احساسات کو اب بھی طرب و مسرّت کے سامان بہم پہنچاتے ہیں اور جھوم اُٹھتے ہیں۔

جمال کیا ہے؟ ظاہرا طور ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ انسان کے خدوخال، اعضا کے ڈھیل و ڈول یا اشیا کے مُناسب تناسب و توازن اور ترتیب کا نام حُسن و جمال ہے۔ لیکن سچ پُوچھیے تو حُسن کے معانی و مفہوم پر آج تک کوئی بھی ذی نفس احاطہ نہیں کر سکا ہے اور ہر شخص نے اپنی اپنی پہنچ کے مطابق ہی اس کی تشریح و توضیح کی ہے۔ فرانس کے افسانہ نگار موپاساں نے کہا ہے اور سچ کہا ہے کہ :۔

"عورت ایک سراب ہے اور حُسن ایک فروعی امر۔ ہم ایک دوسرے کے متعلق کچھ بھی نہیں جانتے۔ میاں بیوی سال ہا سال ایک دوسرے کے ساتھ رہتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے بیگانہ ہیں ... ... دو دوست ملتے ہیں اور ہر دوسری ملاقات پر ایک دوسرے سے دُور ہوتے چلے جا رہے ہیں۔"

غرضیکہ ہر مفکّر، حکیم اور شاعر نے اپنے اپنے اندازِ نظر کے مطابق حُسن کی تعریف، تشریح و توضیح کی ہے۔ چند ایک آرا ملاحظہ ہوں :۔

یُونان کا فلسفی سقراط حُسن کے بارے میں لکھتا ہے کہ

"حسن اُس چیز کا نام ہے جو کسی غرض کو پُورا کرے، اور جو لوگوں کو بھلی معلوم ہو۔"

ایسے ہی خیالات افلاطون کے بھی ہیں۔ یُوں تو اہلِ یونان نے اپنا فلسفۂ حیات یہی بنا لیا تھا کہ "کھاؤ، پیو اور عیش کرو۔" جس طرح کہ اہل فارس نے مرنے کے خوف اور موت کی تلخیوں کے احساس سے بچنے کے لیئے اور ہنسی خوشی سے زندگی کے ایام گذارنے کے لیئے شراب، راگ اور عورت کو ضروری قرار دیا تھا۔ تاکہ ایک انسان دو روزہ دُنیاوی زندگی میں ہموم و غموم سے کنارہ کش ہو کر ــــ عیش و راحت میں اپنا وقت پُورا کرے۔

کانٹ نے حسن کے متعلق کہا ہے کہ:

"حسین چیز وُہ ہے جو بغیر کسی غرض کے ہم کو مسرور کرے۔ حسن کی دو ایجابی حدیں ہیں یعنے وہ حسین چیز جو بظاہر ایک انتہا کا پتہ دے۔ لیکن حقیقت میں اس کی انتہا نہ ہو اور وہ حسین چیز جو سب کی مسرّت کا باعث بنے۔"

مشہور انگریزی شاعر کیٹس نے کہا ہے کہ:

"حسن حقیقت ہے اور حقیقت حسن ــــ حسین چیز ایک ابدی مسرّت ہے"

شلر نے بھی انسان اور خارجی دُنیا کے تعلقات میں جمالی تعلق کو زیادہ گہرا اور مضبوط بتایا ہے۔

اناطول فرانس کا بیان ہے کہ:

"ہم کبھی معلوم نہیں کر سکیں گے کہ حسن کیا ہے۔ میں تو صرف اپنے احساسات کی پیروی کرتا ہوں۔ کسی چیز کی ماہیت نہ جانتے ہوئے بھی میں محسوس کر لیتا ہوں کہ فلاں اس چیز کا حسین پہلو ہے۔ اگر کوئی مجھ سے پُوچھے کہ تم حقیقت کے طالب ہو یا حسن کے؟ تو میں کہوں گا۔ حسن کا! جس کے سوا دُنیا میں کوئی چیز حقیقی نہیں۔"

تیرھویں صدی کے مُفکّر طامس اکویناس کا بیان ہے کہ:۔

"ہر چیز میں ایک حسن ہے اور حسن کا سرچشمہ خدا ہے۔ حسن ہم کو آسودگی بخشتا ہے۔"

اتنا ہی نہیں بلکہ قرآن کا حکم ہے کہ حسن پیکر کے علاوہ بیان سے بھی جھلکنا چاہیئے۔ قرآن کا یہ مقولہ کتنا حسین اور کتنا بلیغ ہے:

وَقُولُوا لِلنَّاسِ حُسْنًا ۝ (لوگوں سے جب کوئی بات کرو تو حسن کی بات کرو)

جمالیات اور صحائف

طامس کا نظریہ اسلامی نظریے سے بھی مطابقت رکھتا ہے۔ کیونکہ اسلامی تعلیم کے مطابق

اللہ تعالےٰ نے انسان کو بہترین تقویم پر پیدا کیا ہے۔ وہ "احسن الخالقین ہے۔" (۲۳ : ۱۴) خوبیوں والا ہے۔ اُس نے کوئی چیز عبث پیدا نہیں کی ہے۔ ھُوَاللّٰہ الخالق باری المصوّرالاسماء حُسنیٰ ۵ فرمایا ہے۔" وہی اللہ الخالق ہے۔ الباری ہے' المصوّر ہے۔ اُس کے لئے حُسن وخُوبی کی صِفتیں ہیں۔"

(القرآن ۵۹ : ۲۴)

اور خدا کا ذکر کرنے ہی سے انسان کے دِل کو تسکین مِل سکتی ہے۔

اقبال کے الفاظ میں سہ

حُسنِ ازل کی پیدا ہر چیز میں جھلک ہے۔ انسان میں وہ سُخن ہے غنچے میں وہ چٹک ہے

اور سہ محفلِ قدرت ہے اِک دریائے بے پایانِ حُسن

آنکھ اگر دیکھے تو ہر قطرے میں ہے طوفانِ حُسن

یا بقولِ جارج رسل : "یہ عشق ہے اُس حسین کا جو تمہاری محبّت کا طلبگار ہے۔"

بائبل میں بھی مرقوم ہے کہ "کمالِ حُسن سے خدا جلوہ گر ہوا۔" اور حُسنِ ظاہری کے بارے میں اگرچہ لکھا ہے کہ :

"حُسن دھوکا اور جمالِ بے ثبات ہے۔" (امثال ۳۱ : ۳۰)

بایں ہمہ غزل الغزلات میں حُسن وجمال کی تعریف میں ادبِ لطیف کے جو شہ پارے ہیں وہ جمالیات پر ایک مُستقل چیز ہیں۔ مُلاحظہ فرمائیں :

"سو اُٹھ ! میری پیاری ! میری جمیلہ ! چلی آ

اے میری کبوتری جو چٹانوں کے دراڑوں میں اور کڑاڑوں کی آڑ میں چھپی ہے

مجھے اپنا چہرہ دِکھا۔ مجھے اپنی آواز سُنا

کیونکہ تُو ماہِ مبیّن ہے (غزل الغزلات باب ۲ : ۱۳-۱۴)

اور تیری آواز شیرین ہے ... ...

دیکھ تُو خوب رُو ہے اے میری پیاری

دیکھ تُو خوب صورت ہے

تیری آنکھیں تیرے نقاب کے نیچے دو کبوتر ہیں

تیرے بال بکریوں کے گلّے کی مانند ہیں ... ... غزل الغزلات (۴ : ۱)

تیرے ہونٹ قرمزی ڈورے ہیں
تیرا مُنہ دِل فریب ہے
تیری کنپٹیاں تیرے نقاب کے نیچے انار کے ٹکڑوں کی مانند ہیں... (غزل الغزلات (۴: ۳)
اے میری پیاری! تُو سراپا جمال ہے
تجھ میں کوئی عیب نہیں! ... ...
تیرے ہونٹوں سے شہد ٹپکتا ہے (غزل الغزلات (۴: ۷)
شہد و شِیر تیری زباں تلے ہیں
تیری پوشاک کی خوشبُو لوبان کی سی ہے ... ...
تیرے باغ کے پودے لذیذ میوہ دار انار ہیں
مہندی اور سُنبل بھی ہیں
جٹاماسی اور زعفران
بید مُشک اور دار چینی اور لبان کے تمام درخت
عنبر اور عود اور ہر طرح کی خوشبُو
تُو باغوں میں ایک منبع
آبِ حیات کا چشمہ
اور لبنان کا جھرنا ہے ... ... (غزل الغزلات (۴: ۱۱-۱۵)
اور تیرے سر کے بال ارغوانی ہیں
بادشاہ تیری زُلفوں میں اسیر ہے
اے محبوبہ! عیش و عشرت کے لئے
تُو کیسی جمیلہ اور جاں فزا ہے
یہ تیری قامت جو کھجور کی مانند ہے
اور تیری چھاتیاں انگور کے گچھے ہیں ... ... (غزل الغزلات (۷: ۵-۷)

حُسن کی تعریف

الغرض حُسن اُن حسّیات کا نام ہے جو ہم میں وجدانی کیفیت اور مسرّت و انبساط پیدا کریں۔

اور ان فنونِ لطیفہ کا نام ہے جن کا تعلق انسان کے حِس سے ہے اور جو ہماری جسمانی خواہشوں کو تسکین بہم پہنچاتے ہیں۔ اسی طرح حسین چیز وہ ہے جس میں خوبصورتی اور رعنائی ہو جس کے دیکھنے سے ہمیں راحت ملے اور جس سے سب فائدہ اُٹھا سکیں۔ حُسن بھلائی اور خیرِ محض کا بھی نام ہے۔

دُنیا کی حسین اشیا کے بارے میں سارے فلسفیوں، مُفکروں اور شعرا کی ساری تان آ جا کر حسین عورت ہی پر ٹوٹتی ہے۔ جبھی تو یُونانیوں کا نکتۂ خیال ہے کہ

"جیتے جی کسی خوبصورت عورت کی پرستش کا موقع ملے تو سمجھیئے کہ خدا نے دُنیا میں وہ ضروری چیز دی جو بڑے بڑے زاہدوں کو سر رگڑنے کے بعد بھی نصیب نہیں۔ بہشت کا بھی وعدہ ہے۔ چاہنے والی عورت سے بڑھ کر جو پاکباز ہو، دُنیا میں کوئی چیز نہیں۔ لیکن قابو میں لانے کے بعد ایک سیکنڈ چھوڑنے کے لائق نہیں۔"

کانٹ کے الفاظ ہیں:

"عورتوں کے لئے جنسِ جمیل کا خطاب نہایت ہی موزوں ہے۔"

ہرمز نے کہا ہے کہ:

"حسین پاکباز عورت خدا کی بہترین کامل کاریگری
فرشتوں کی حقیقی شان
زمین کا لاثانی معجزہ اور
دُنیا کا سب سے بڑا عجوبہ ہے۔"

"A beautiful and chaste woman is
the Perfect workmanship of God,
the true glory of angels, the rare
miracle of earth, the sole wonder of the world."

ایک اور فلسفی نے کہا ہے:

"دُنیا میں جہاں کہیں حسین عورت ہے، میری رشتہ دار ازلی ہے۔"

"عورت او عورت! تو مجسّمِ عشوہ گری ہے اور دُنیا میں بے فوج کے سلطنت کر سکتی ہے۔ تیرے فتوحات خالص اخلاقی ہیں۔"

حسن اور شعرائے مغرب

حسن و جمال کی وقعت اور اہمیت کا اندازہ کرنے کے لئے شعرائے مغرب و مشرق کا جاننا بھی ازبس ضروری ہے جو اگرچہ بجائے خود نزاکت اور حسنِ خیال کے جیتے جاگتے اور سدا بہار نمونے ہیں۔ وہاں ان کے مطالعہ سے حسن کی تعریف بھی بلاکم و کاست ذہن میں آجاتی ہے۔ ملاحظہ فرمائیے:۔

شیکسپیئر: "حسن گفتار کے بغیر ہی لوگوں کی آنکھوں کو غلام بنا دیتا ہے۔" (ریپ آف لکریس)

"Beauty itself doth of itself persuade
The eyes of men without an orator."

"حسن سونے سے بھی زیادہ جلدی چور پیدا کرتا ہے۔" (ایز یو لائیک اٹ)

"Beauty provoketh thieves sooner than gold."

"حسن ایسا جادو ہے جس کے سحر کے سامنے عزم راسخ بھی خون ہو کر بہہ جاتا ہے۔"
(مچ اڈو اباؤٹ نتھنگ)

"Beauty is a witch against whose charmes
faith melteth into blood."

کومپیئن: "حسن کو اختیارِ کلی دے دو۔ یہ ایک ہی طرز پر بندھے رہنے کا نہیں۔ اس کی جلوہ نمائی کے سامنے ہر کوئی ہار مان لیتا ہے۔"

"Give beauty all her right
She is not to one form tied
Each shop yields fair delight
Where her perfection bide." — (Compion)

جارج کوپیپ: "حسن جابر فرمانروا ہے جسے اگر مطلق العنانی کا موقع ملے تو رعایا کے دکھ درد سے ناآشنا ہوگا۔ اپنے شکار کے درد و کرب سے اسے لطف ملتا ہے۔ اس کی نمایاں فتح آہ و فغاں اور نالہ و شیون ہے۔" (پارٹران)

"Beauties are tyrants and if they can reign

They have no feelings for their subjects pain
Their victoms anguish gives their charms applause
But their chief glory is the woe they cause."

—— George Crole.

ایک اور شاعر نے کہا ہے کہ :۔

"حسین سلاطینِ قدیم کا وہ جادو ہے جو راتوں کو طلسماتی جال میں ڈھانپ لیتا ہے۔"

"Such beauty is the magic of old Kings
Who webbed enchantments on the bowls of the night."

مِلٹن : "حسن کی وقعت کمزور دلوں میں ہوتی ہے جو اس سے غلام بن جاتے ہیں۔ اس سے متاثر ہونا چھوڑ دو۔ تو یہ بے اثر ہو کر معمولی کھلونا بن کر رہ جاتا ہے۔" (پیراڈائز ری گینڈ)

"Beauty stands only in the admiration of weak minds
Led captive; cease to admire and all the plumes
Fall flat, and shrink into a trivial toy."

—— Milton.

مِلٹن نے حسن کی تابانیوں سے بچنے کے لئے دلوں کو مضبوط بنانے اور حسن سے بے اعتنائی برتنے کی تعلیم دی ہے۔ جس طرح کہ مہاتما بدھ نے فرمایا ہے کہ

"زندگی مایۂ غم ہے۔ زندگی اور اس کی مسرتوں کی تمنا اسبابِ غم۔ اسی تمنا، اسی ہوس کو فنا کر دینے سے غم کا ازالہ ہو جاتا ہے اور پاکیزہ زندگی ان آلائشوں سے پاک ہو جاتی ہے۔ دنیا اور اس کی سبھی چیزیں فانی ہیں۔ جملہ تکالیف کا باعث جہالت ہے۔ ضبطِ نفس ہی کے ذریعہ روح کا نشو ونما ہو سکتا ہے۔ حرص و ہوس اور جملہ خواہشات کو ترک کر دینے سے تکالیف کا خاتمہ ہوتا ہے۔ اسی ترکِ خواہش کا نام نروان ہے۔"

بایں ہمہ مِلٹن از خود حسن کے محاکے کا بکلی احساس رکھتا ہے جس طرح کہ اقبال نے بھی کہا ہے ؎

خیابانیوں سے ہے پرہیز لازم   ادائیں ہیں ان کی بہت کافرانہ

جون مسفیلڈ: "حُسن کی دلرُبا چیزوں میں جو خدا نے مجھے دکھائی ہیں۔ اس کی دل نشین آواز، ریشمین بال، سُرمیلی آنکھیں اور سُرخ سُرخ رس بھرے ہونٹ ہیں۔" (بیوٹی)

"But the loveliest things of beauty
God ever has showed to me.
Are her voice, and her hair, and eyes and
the dark red curves of her lips."

—— John Masefield.

بلیکیؔ: "اے حُسن، اے خوبصورت کھلونے، پیارے دھوکے تُم سادہ لوح نوجوانوں کے دلوں کو چُرا لے جاتا ہے۔" (گریو)

"Beauty, thou pretty plaything, dear conceit!
Thou steals so softly o'er the stripling's heart.

فنیاس فلیچر: "حُسن کا بہترین لباس عُریانی (یا نا آراستگی) ہے۔" (سکی لیڈس)

"Beauty, when most unclothed is clothe'd — best."

ٹامسن: "حُسن ظاہری زیور کا محتاج نہیں بلکہ سادگی ہی میں بہترین لگتا ہے۔" (سیزن)

"Loveliness needs not the foreign aid of Ornaments
But is, when unadorned, adorned the most."

بوآؤننگ: "حُسن کی ریشمین کمند گو نرم و نازک ہوتی ہے مگر طاقتور کو بھی مغلوب کرتی ہے۔ اور ذی فہم و نافہم یکساں طور اس کے آگے جُھک جاتے ہیں۔" (رِنگ)

"Beauty's silkess bond
The weakness that subdues the strong and bows
Wisdom alike and folly."

وِچرلے: "حُسن زیر نقاب گرہن میں آئے ہوئے سورج کی طرح زیادہ دیکھنے والوں کو جمع کرتا ہے۔ اگرچہ گرہن کے بغیر جب یہ چمکتا ہے تو اس کی طرف کوئی بھی نہیں دیکھتا ہے۔" (کنٹری وائف)

"A beauty masked, like the Sun in eclipse,
Gathers together more gazers than if it shined out."

حسن اور شعرائے مشرق

شعرائے مشرق نے حسن و جمال سے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا ہے وہ بھی اپنی نظیر آپ ہیں۔ حسن کا جائزہ لینے کے لیے اہلِ نظر کی ضرورت ہوتی ہے جو صاحبِ ذوق اور حساس ہو۔ اسی لئے اقبال نے اپنی نظم "میلادِ آدم" میں کہا ہے کہ ؎

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگرے پیدا شد
حسن لرزید کہ صاحب نظرے پیدا شد

اقبال کے خیال میں بھی کائنات کی ہر شے میں حسن پنہاں ہے جو تغیر پذیر اور فانی ہے ؎

ہوئی ہے رنگ تغیر سے جب نمود اس کی
وہی حسین ہے حقیقت زوال ہے جس کی

غالب: اردو ادب میں غالب کا جو بلند مقام ہے اس سے کوئی ادیب بے خبر نہیں۔ آپ نے حسن سے متعلق جو کلام پیش کیا ہے، زبان زدِ خلایق ہے۔ فرمایا ہے ؎

- حسن اور اس پہ حسنِ ظن رہ گئی بوالہوس کی شرم
  اپنے پہ اعتماد ہے غیر کو آزمائے کیوں
- جب وہ جمالِ دل فروز صورتِ مہرِ نیم روز
  آپ ہی ہو نظارہ سوز پردے میں منہ چھپائے کیوں
- پوچھ مت رسوائی اندازِ استغنائے حسن
  دستِ مرہونِ حنا، رخسار رہینِ غازہ تھا

زکاتِ حسن دے اے جلوۂ بینش کہ مہر آسا
چراغِ خانۂ درویش ہو کاسہ گدائی کا

جگر مرادآبادی: جگر شاعرِ تغزل کا کلام حسن و عشق کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ آپ کا ایک ایک شعر وجد آمیز ہے۔ چند ایک ملاحظہ ہوں ؎

حسین تیری آنکھیں حسین تیرے آنسو۔ یہیں ڈوب جانے کو جی چاہتا ہے

اے مست ناز حسن تجھے کچھ خبر بھی ہے

تجھ پہ نثار ہوتے ہیں کس کس ادا سے ہم

ترا حسن وہ تب مہ جبیں کہ ہے صدقہ جس پہ زمان و زمن

جو دکھائے رُخ تو ہو دِن وہیں جو چھپائے مُنہ ابھی رات ہے

یہ حسن ہے کیا، یہ عشق ہے کیا کس کو خبر اس کی لیکن

بے جام ظہور بادہ نہیں، بے بادہ فروغ جام نہیں

حسن کے ہر جمال میں پنہاں — میری رعنائی خیال بھی ہے

اور ہاں! دیگر شعرا کے چند اور شعر ؎

اِک حسین آنکھ کے اشارے پر قافلے راہ بھول جاتے ہیں!

اس مہ جبیں کی زلفیں لہرا اُٹھیں تڑپ کر

میں نے جو ہنس کے پوچھا تسکینِ دِل کہاں ہے عدم

یہ حسن کی موجیں ہیں یا برقِ تبسم ہے

اس شوخ کے ہونٹوں پہ ایک برق سی لرزاں ہے

حسن کیا ہے جاگتی آنکھوں کا خواب — جاں نثار اختر

پیش از ظہور عشق کسی کا نشاں نہ تھا۔ تھا حسن میزباں کوئی مہماں نہ تھا حالی

کہہ کے کچھ لالہ و گل رکھ لیا پردہ میں نے

مجھ سے دیکھا نہ گیا حسن کا رسوا ہونا (اصغر گونڈوی)

نہیں محتاج زیور کا جسے خوبی خدا نے دی

کہ کیسا خوشنما لگتا ہے دیکھو چاند بن گہنے (نامعلوم)

حسن کو مطلقاً نہیں ہے ثبات

عشق آیا ہے پی کے آبِ حیات (ستمر)

حسن کا باطنی پہلو

حسن کا دوسرا پہلو باطنی ہے اور وہ ہے خیرِ محض۔ اس میں بھلائی و بہتری اور نیکی کا ہر ایک کام شامل ہے۔ محبت و مروت، امداد و ہمدردی، وعظ و پند، رحم و کرم، تہذیب و اخلاق،

(بقیہ برصفحہ ۶۸)

اجل

کبھی بادل درختوں کے اُوپر سے روئی کی گیند کے مانند سمٹتے جا رہے تھے تو کبھی پھیل کر درخت کی ٹہنیوں کا گھیرا کر کے سارے جنگل کو اپنی گود میں لے رہے تھے۔ جنگل میں کام اب بھی جاری تھا۔ کمپارٹمنٹ میں کہیں درختوں کی شاخ تراشی ہو رہی تھی تو کہیں لکڑی کے بڑے بڑے کندوں کو آرہ کش چیر کر عمارتی مصالحے میں تبدیل کر رہے تھے۔ بعض دفعہ تو بادل اتنے نیچے آجاتے تھے کہ اندھیرا چھا جاتا اور اپنی پہچان مشکل ہو جاتی۔ لیکن کچھ ہی دیر بعد بادل جیسے خود ہی سمٹ جاتے تھے اور جنگل روشن ہو جاتا تھا۔ جب تک جنگلی پرندے اپنے گھونسلوں سے نکل کر شور نہ مچاتے۔ واقف کار لوگ جانتے تھے کہ بارش کا کوئی اندیشہ نہیں ہے۔ جنگل میں کام کرنے والے مزدوروں، آرہ کشوں اور محافظوں کے چند مخصوص پیمانے تھے۔ کس قسم کے بادل سے ڈرنا چاہیئے۔ خطرے والی بجلی کے تیور کیا ہوتے ہیں اور نہ برسنے والی گرج کے انداز کیا ہوتے ہیں۔ یہ آواز سے ہی اندازہ لگاتے اور کہتے کہ "اُٹھیو! کام کو اسی طرح چھوڑ دو۔ سر چھپانے کے لئے جگہ کی تلاش کرو۔" ابھی مزدور اور آرہ کش بھاگ بھی نہ پاتے کہ موسلادھار بارش شروع ہو جاتی۔

آج جب بدلیاں آرہ کشوں کے مُنہ سے مُنہ بھڑاتی ہوئی زمین پر پھیل گئیں تو کام پھر بھی بدستور جاری رہا۔ بیچ بیچ میں ایک کونے سے دوسرے کونے تک آوازیں گونج اُٹھتیں اور مزدوروں کا حوصلہ بندھاتیں۔ ہر کوئی بادلوں میں نظر نہ آنے کے باوجود اندازے کے مطابق آرے چلا رہا تھا۔ کیونکہ سودہ کاک وہیں پر بیٹھا ہوا تھا۔ کبھی کبھی وہ خود آواز لگاتا — "کیوں بھئی۔ گھبرا گئے — ؟" اس آواز کے بعد آروں کی کرچ کرچ تیز ہو جاتی۔ اسی اثنا میں بادلوں میں ایسی بجلی چمکی جیسے آنکھوں کے سامنے کوئی تلوار چکا چوند پیدا کر گئی ہو — پرندوں نے شور سے آسمان سر پر اُٹھا لیا۔ شاید اس سے پہلے بھی بادلوں میں گرج ہو رہی تھی لیکن گھٹاؤں کے اندھیارے میں کانوں تک پہنچ نہ پاتی تھی۔

مگر بجلی چمکنے کے فوراً ہی بعد بادل اس زور سے کڑکا کہ آکاش اور پاتال لرز اُٹھے۔ سارے جنگل میں جیسے بھونچال آگیا۔ بادلوں کا رنگ کالا پڑ گیا۔ مزدوروں اور کاریگروں نے ہاہا کار مچا دی۔ ہر سمت سے بھاگم دوڑ مچ گئی۔ جنگل میں کام کرنے والے مزدوروں اور کاریگروں کے لیئے الگ الگ پڑاوں پر لکڑی کی چھوٹی چھوٹی جھونپڑیاں بنائی گئی تھیں۔ ہر کوئی اندازے کے مطابق کسی نہ کسی چھت کے نیچے جان بچانے کے لیئے دوڑا۔ نہ کسی کو کلہاڑے کی سُدھ رہی اور نہ ہی کسی نے آرہ ساتھ لیا۔

سودہ کاک پچھلے تیس برس سے اسی جنگل میں رہا تھا۔ پہلے وہ فارسٹ گارڈ تھا لیکن آج کل وہ ٹھیکیدار کی طرف سے مقرر کیا گیا منشیٹھ[1] بن گیا تھا۔ وہ جنگل کے چپے چپے سے واقف تھا۔ دونوں مٹھیاں بھینچے ہوئے وہ درختوں کے درمیان سے راستہ ٹٹولتا ہوا ایک جھونپڑی میں گھس گیا۔ اس جھونپڑے میں صمدو، اُس کی ماں اور چھ سات دوسرے مزدور رہتے تھے۔ صمدو کی ماں کھانا پکاتی تھی۔ اور یہ مہینے بھر کے بعد اُسے دس دس روپے دیتے تھے۔ جس وقت سودہ کاک پہنچا وہاں نو دس مزدور پناہ لینے کے لیئے آئے تھے۔ البتہ جھونپڑی کے اصل مکینوں کا کوئی اتا پتا نہیں تھا۔ صمدو ایک مرتبہ آگیا تھا۔ لیکن کسی مزدور کی آواز سُن کر پھر باہر چلا گیا تھا۔ اسی لیئے صمدو کی ماں زُون دید چلّا رہی تھی اور سینہ کوٹ رہی تھی۔ سودہ کاک ایسے موقعوں پہ دوسروں کو دلاسا دیتا تھا۔ اور اُن کی ہمت بڑھاتا تھا۔ لیکن آج وہ خود بھی گھبرایا ہوا تھا۔ اُس کا تجربہ کہہ رہا تھا کہ کوئی خوفناک چیز ہونے والی ہے۔ سودہ کاک جھونپڑی سے باہر آکر صمدو کو آوازیں دینے لگا۔ اس ہولناک ماحول میں اُس کی صدا بڑی عجیب معلوم ہو رہی تھی، جیسے کوئی کنوئیں میں چلّا رہا ہو۔ سودہ کاک کا گلا تھک گیا۔ اُس کے پیچھے پیچھے زُون دید بھی اپنے بیٹے کو پکارنے کے لیئے باہر آگئی۔ اُس کی صدا گونجی ہی تھی کہ جواب میں صمدو کی آواز سُنائی دی۔ صمدو پسینے میں شرابور ہو گیا تھا۔ وہ راستہ بھول گیا تھا۔ جس مزدور کی آواز سُن کر وہ باہر آگیا تھا وہ اُسے کہیں نہ پا سکا تھا۔ ایسے اوقات پر کوئی بھی آسانی سے دروازے کے باہر نہیں جاتا تھا۔ دروازے سے باہر جانا جان جوکھوں کا کام تھا۔ کیونکہ عام عقیدے کے مطابق ایسے ہی موقعوں پر بھوت پریت آدمی کو بہکا لے جاتے ہیں۔ اُس کی جانی پہچانی آوازیں اُسے پکارتے ہیں۔ اور اگر آدمی اس آواز کے دھوکے میں آگیا تو پھر اُس کی واپسی اُس کے بس میں نہیں رہ جاتی۔ زُون دید کے دل میں بھی

---

[1] مزدوروں سے کام لینے والا ملازم

ان ہی اندیشوں نے تلاطم مچا دیا تھا۔ مگر وہ ظاہر نہیں کر سکتی تھی۔ من ہی من میں سوچتی، کسی سے کہوں تو وہ بھی وہم میں مبتلا ہو جائے گا۔ اگر کوئی اس حالت میں صمدو کی تلاش کے لئے آمادہ بھی ہو تو میری بات سُن کر ایسی جرأت نہ کر سکے گا۔ صمدو جوں ہی جھونپڑے کے اندر آگیا، سودہ کاک بھی دروازہ کھُلا چھوڑ کر اندر گھس آیا۔ زُون دید ایک کونے میں سمٹ گئی۔ اور صمدو باقی مزدوروں کے ساتھ دوسرے کونے میں سہما ہوا بیٹھ گیا۔ اب لوگ بارش کا انتظار کر رہے تھے۔ کیونکہ اس قسم کی گرج کے بعد بارش کا آنا ضروری تھا۔ اور جب بارش شروع ہو جاتی تو بادل خود بخود چھٹ جاتے اور ایک دوسرے کے چہرے پھر پہچانے جا سکتے۔ کسی کو یہ توقع نہیں تھی کہ صرف بادل چھائے رہیں گے۔ صرف گرج چمک ہو گی اور بارش نہیں آئے گی۔ جوں جوں وقت گذرتا جاتا تھا، سودہ کاک اندر ہی اندر ہولناک وسوسوں سے سہما جا رہا تھا۔ اُس کے اندازے کے مطابق یہ صورت حال بہت ہی منحوس تھی۔ جب کبھی بھی ایسی صورت پیش آتی تو جنگل میں کوئی نہ کوئی بجلی کی بھینٹ چڑھ جاتا تھا۔ جب سودہ کاک اندر آگیا تو زُون دید کھُلے دروازے کو بند کرنے کے لئے اُٹھ کھڑی ہوئی۔ سودہ کاک اُس کے سامنے گیا اور اُسے رُکانے لگا۔ وہ چلّایا—— "زُون دیدی! بچنا چاہتی ہو تو دروازے کو کھُلا رہنے دو۔"

سودہ کاک کی یہ بات سُن کر سبھوں کے چہرے فق ہو گئے۔ وہ اُسی انداز سے سودہ کاک کا چہرہ تکنے لگے۔ جس طرح ذبح خانے میں بکری قصائی کا مُنہ تکتی ہے۔ زُون دید پھر اپنی جگہ پر بیٹھنے کے لئے چلی آئی۔ سودہ کاک سے کوئی یہ نہ پُوچھ پایا کہ تم کہتے کیا ہو۔ کیونکہ دفعتاً پھر بجلی چمکنے لگی۔ بجلی کی چمک دروازے سے اندر آگئی اور دروازے سے ذرا فاصلے پر جو درخت کھڑا تھا، وہ جل بھُن کر رہ گیا—— جھونپڑے کے اندر سب کھڑا ہو گئے۔ زُون دید بھی ان ہی کے اندر گھس گئی۔ سودہ کاک گھٹنوں کے بل نیچے بیٹھ کے رہ گیا۔ کچھ ہی دیر بعد جھونپڑے کی دوسری جانب پھر بجلی چمکی۔ شاید اسی طرف کسی پیڑ پر گری ہو گی! سبھوں نے یہی اندازہ کر لیا۔ اگر ایک ہی وقت پانچ چھ درختوں پر آرہ چلا کر اور اُنہیں زمین پر گرایا جاتا۔ تو بھی ایسی آواز نہ آتی جیسی اس بجلی کے چمکنے کے ساتھ آئی۔ سارے مزدُور تھرّانے لگے۔

صمدو ٹھٹھری ہوئی آواز میں سودہ کاک سے پُوچھنے لگا——

"اب کیا ہو گا—— سودہ کاک؟"

سودہ کاک نے جواب دیا۔ نہ معلوم کس کس کی موت آئی ہے اور کیا ہونا ہے۔" صمدو ماں کی طرف دیکھنے لگا اور مزدُور سودہ کاک کو ٹکٹکی لگا کر دیکھنے لگے۔

موت اور موت میں فرق ہوتا ہے۔ یہ بھی کوئی موت ہوئی۔ بجلی گرے گی اور دیکھتے دیکھتے سب جل کر راکھ ہو جائیں گے۔ ہڈی پسلی کا پتہ نہ چلے گا۔ گویا ماں باپ نے جنم ہی نہ دیا تھا۔ "نہیں نہیں۔۔۔" سب لوگ دِل ہی دِل میں اس قسم کے خیالات میں غلطاں ہونے لگے۔ بعض اپنے بچوں کو یاد کرنے لگے اور بعض کو گھر یاد آگیا۔ چند ایک اپنی قسمت کو کوسنے لگے۔ اور زُون دید سوچنے لگی۔ کس تمنا سے میں بیٹے کے ساتھ جنگل آگئی تھی۔ سوچا تھا دو تین سَو روپے جمع ہو جائیں گے تو دِل کی بھڑاس نکال لوں گی۔ میں بھی گھر میں بہو لاؤں گی۔ خدا کے فضل سے تو مکان وغیرہ کی کوئی تنگی نہ تھی۔ بس بیاہ کے خرچے کی ضرورت تھی۔ اُس کا بھی اب بندوبست ہو ہی گیا تھا۔ مگر۔۔۔ پہلے یہ آسمانی بلا تو امان دے تو پھر دیکھا جائے۔"

زُون دید، سودہ کاک سے مخاطب ہوئی۔۔۔ "تمہارا کیا اندازہ ہے، سودہ جُوا بارش آئے گی کہ نہیں؟" سودہ کاک نے چہرے پر شکنیں پیدا کر لیں۔ دانت بھینچ لئے اور کہنے لگا۔۔۔ "میرے خیال میں تو ایسے آثار نظر نہیں آتے۔ تم دیکھتی نہیں ہو کہ بجلیاں اسی جھونپڑی کے گرد جیسے ناچ رہی ہیں۔ اس وقت تک کنارے کے دو درختوں پر گر چکی ہیں۔ اب جھونپڑی پر بھی گریں تو کون سی انوکھی بات ہے؟"

سودہ کاک کی یہ بات سُن کر سبھوں کے چہروں پر مُردنی چھا گئی۔ سب دِل ہی دِل میں پوچھ رہے تھے۔۔۔ "کیوں نہ جان بچانے کی کوئی فکر کریں۔" لیکن جو بھی کوئی ہونٹ ہلانا چاہتا اُسے محسوس ہوتا کہ اُس کی زبان گُنگ ہو گئی ہے۔ سودہ کاک خُود خوف کے مارے رُک رُک کے بات کرتا تھا۔ آخر وہ بول اُٹھا۔۔۔ "میرے بھائیو! اس جنگل میں رہتے رہتے مجھے تیس برس ہونے کو آ گئے۔ ایسا اندھکار میں نے کبھی نہیں دیکھا ہے۔ ہم میں سے کسی کے سر پر موت منڈلا رہی ہے۔ اسی لئے بجلیاں اس جھونپڑی کے گِرد ناچ رہی ہیں۔ مرنا تو شاید ایک ہی کے نصیب میں ہے لیکن ہم سب اُس کے ساتھ مارے جائیں گے۔"

اس بات سے سب مزدور اور بھی حوصلہ ہار بیٹھے۔ وہ ایک دوسرے کا مُنہ تکنے لگے۔ ہر کوئی دوسرے کو موت کا اُمیدوار نظر آنے لگا۔ بعض نے اندازہ کر لیا کہ یہ بُڑھیا کی قضا آن پہنچی ہے۔ بعض سوچنے لگے کہ شاید سودہ کاک کی آخری گھڑی قریب آگئی ہے۔ زُون دید نے جب یہ بات سُنی تو گویا اُس کی پھانسی کا حکم صادر کر دیا گیا۔ وُہ تھر تھر کانپنے لگی اور سودہ کاک سے پوچھا۔۔۔

"مگر یہ کیسے معلوم ہو کہ کس کی موت آئی ہے!"

بجلیاں بدستور دائیں اور بائیں ننگی تلواروں کی طرح چمک رہی تھیں۔ جس لمحے بجلی کی چمک اندر آ جاتی اُس وقت سب لوگ سر سے پیر تک لرز اُٹھتے تھے۔ گویا سب پھانسی کے تختے پر لٹک رہے تھے اور انتظار اسی کا تھا کہ جج جلّاد کو اشارہ کر دے۔ وہ تختہ کھینچ لے گا اور جان نکل جائے گی ــــ سب لوگ اب بال بچّوں کو بھی بھُلا بیٹھے تھے۔ کچھ مزدور بڑی کوشش سے بچّوں، بیویوں، ماؤں، بہنوں اور دوسرے قرابت داروں کی شکلیں یاد کرنے کی کوشش کر رہے تھے لیکن کسی کا حُلیہ آنکھوں کے سامنے نہ اُبھرتا تھا۔ جیسے ان کے سر ہی خالی ہو گئے تھے۔ گویا ان کا کسی دوسرے سے کوئی واسطہ ہی نہ رہا تھا۔ گویا انھوں نے اسی دن جنم لیا تھا۔ گویا اسی دن یہ دُنیا دیکھی تھی اور اب زبردستی اسے چھوڑنے پر مجبور کئے جا رہے تھے جس کے لئے وہ کسی حال میں تیار نہ تھے۔

سودہ کاک کے دماغ کو ایک ہی خیال اندر اندر سے چاٹ رہا تھا۔ "یہ کیسے معلوم ہو کہ ہم میں کس کے سر پر اجل کھیل رہی ہے۔" آخر کوئی بات اُس کے ذہن میں آ گئی اور وہ زُون دید سے کہنے لگا ــــ

"زُون دیدی! یہ ہمارے لئے آزمائش کی گھڑی ہے۔"

زُون دید لاچار ہو کر بولی ــــ "جو کہو گے وہی کریں گے۔"

"میری صلاح یہ ہے کہ ہم سب لوگ ایک ایک کر کے اُس جلے ہوئے پیڑ کے پاس جائیں۔ اگر یہ دُرست ہے کہ ہم میں سے کسی ایک کو مرنا ہے، وہ اپنی باری پر مر جائے گا۔ باقی بچ جائیں گے ــــ اور اگر خدا کو کچھ اور منظور ہو تو اپنی جان اُسی کے سپرد کر دیں۔"

سودہ کاک کی اس بات پر سب مزدور چونک اُٹھے۔ ایک بولا ــــ

"مہاراج! لیکن سب سے پہلے نکلے گا کون؟"

"تم نہیں نکلو گے؟" سودہ کاک اسی سے مخاطب ہوا۔

"کہاں نکلوں؟" اُس نے ڈھٹائی سے جواب دیا ــــ "میں خود ہی موت کے مُنہ میں چلا جاؤں بھلا ــــ"

اُس کا یہ جواب زُون دید کو ایک آنکھ نہ بھایا۔ وہ بولی ــــ

"ارے او دھمکانے! یہ اپنی اپنی خیر ڈھونڈنے کا موقع نہیں ہے۔ اپنی باری پر تو تمہیں بھی

نکلنا ہی پڑے گا۔ اس میں تو کوئی چارہ نہیں۔"

"پہلے کون نکلے گا؟" صمدو نے ماں سے دریافت کیا۔

"چلو بھئی! پہلے میں نکلوں گی۔" یہ کہتے کہتے وہ کھڑا ہو گئی۔ اُس کے ساتھ سبھی ایستادہ ہو گئے۔ سودہ کاک نے اُس سے ٹھہر جانے کو کہا۔ "پہلے میں ہی نکلوں گا۔" یہ کہتے کہتے سودہ کاک نے مہادیوی کا نام لیا اور دروازے سے باہر آ گیا۔ آسمان کی جانب دیکھا۔ بادل اُتنے گھنگھور نہیں تھے۔ بجلیاں برابر چمک رہی تھیں۔ اُن کی روشنی میں کبھی کبھی جلا ہوا درخت نظر آ جاتا۔ سودہ کاک آہستہ قدم اُٹھاتا ہوا پیڑ کے نزدیک گیا اور پھر واپس آیا۔ جس وقت وہ درخت کے نزدیک پہنچا تو اندر سے دیکھنے والوں کی سانسیں تھم گئیں۔ زُون دید بھی پسینہ پسینہ ہو گئی۔ اس کے بعد زُون دید باہر آئی۔ صمدو کو گلے سے لگا لیا اور پیسوں کی تھیلی سودہ کاک کو سونپ دی اور بولی —— "اس میں مزدوروں کے پیسے ہیں۔ اُن کا حساب الگ الگ ہے۔ صمدو کو معلوم ہے کہ کس کو کیا دینا ہے۔ جو کچھ باقی بچے وہ صمدو کا مال ہے۔"

صمدو کی آنکھیں ڈبڈبا گئیں۔ اُس نے بڑی ہمت سے کام لیا۔ نہیں تو اُس کے گلے سے رونے کی چیخ نکل جاتی۔ زُون دید بھی مقررہ جگہ تک گئی اور لوٹ آئی۔ اُس کے بعد رمضان جگر تھامتا ہوا دوڑا دوڑا گیا اور جلدی جلدی واپس آ گیا۔ اندر آ کر اُس نے اطمینان کی لمبی سانس لی اور بولا —— "اچھا جی! میں نے بھی اپنی باری چکا دی۔"

"تو پھر اب صمدو نکلے۔" ایک اور مزدور نے مشورہ دیا۔ صمدو کی ٹانگیں ہی جواب دے گئیں۔ وہ رحم کی طلب گار نظروں سے دیکھتے ہوئے کہنے لگا —— "بھائیو، میں بھی نکلوں گا ہی، لیکن میری جوانی پہ رحم کرو۔" مزدوروں میں اندازے کے مطابق ایک اور آدمی زیادہ عمر کا تھا۔ آخر اُسی پر تان ٹوٹی۔ وہ بھی گھٹنوں گھٹنوں پیڑ تک گیا اور واپس آ گیا۔ آخر سب لوگ گئے اور واپس آئے اور پھر اکیلے صمدو کی باری رہ گئی۔ صمدو کی نوبت آ گئی تو اُس کی ٹانگیں جیسے سُن ہو گئیں۔ اُس نے رونا پیٹنا شروع کر دیا۔ سودہ کاک اُسے سمجھانے لگا۔ زُون دید پر بھی جیسے موت کا سایہ پڑ گیا۔ بولی —— "اب بس میرا ہی بیٹا رہ گیا ہے۔ موت اسی کی تلاش میں ہے۔ کیا مجھے یہ ستم اپنی آنکھوں سے دیکھنا ہوگا؟" اُس کی آنکھوں سے ٹپ ٹپ آنسو برسنے لگے۔ اُس کی گھگھی بندھ گئی۔ بیٹے کی حالتِ زار دیکھ کر گویا اُس کا کلیجہ اُبلتی ہوئی کڑاہی میں غوطے کھانے لگا۔ لیکن دخل اندازی کی کوئی

صورت نہ تھی۔ سودہ کاک کے بغیر سارے مزدور غصّے سے تمتما رہے تھے۔

"جب ہم سبھی اپنی اپنی باری پر نکلے تو یہ کیوں نہ نکلے گا؟" مزدوروں کا سوال صحیح تھا۔
"قسمت کے ایک ہیٹے کے لئے ہم سب قربان ہو جائیں گے۔ ہم اس کی خاطر موت کے منہ میں نہیں جا سکتے۔"

اس وقت تک جن مزدوروں کی مارے خوف کے سانس تک رُک گئی تھی، اُن کی رگوں میں نئی زندگی پیدا ہو گئی۔ گویا اب صمدو ہی اُن کی زندگی اور اُن کے درمیان رُکاوٹ بن کے کھڑا ہو گیا تھا۔ انہیں یقین تھا کہ سودہ کاک کا کہا سچ ثابت ہو گا۔ "آخر صمدو کی تلاش میں ہی تو یم راج گرج رہا ہے۔ جبھی تو صمدو یہ ٹال رہا ہے۔ نہیں نہیں، ایسا نہیں ہو سکتا۔ جس طرح ہم نکلے ویسے ہی تجھے بھی باہر جانا ہو گا۔ بچنا نصیب میں ہو تو بچ جاؤ گے۔ نہیں تو ہمیں بھی اپنے ساتھ نہ لے ڈوبو۔" صمدو کی سینکڑوں منتّوں کا اُن کے پاس یہی ایک جواب تھا۔

صمدو نہ تو ان کے رُعب سے متاثر ہوا اور نہ ہی ان کی التجاؤں سے پسیجا۔ اُس نے کہا ——
"جس کسی کا جو بھی حال ہوتا ہے، میں باہر نہیں جاؤں گا۔"
یہ کہتے کہتے اُس نے زمین پر دھرنا مار دیا۔ "میں ہی کیا قربانی کا بکرا ہوں۔"
مگر مزدور بھی کیا لحاظ کرتے اُس کا۔ دو آدمیوں نے اُس کے بازو پکڑ لئے اور دو آدمیوں نے اُس کی ٹانگیں۔ وہ اُسے گھسیٹتے گھسیٹتے باہر لے گئے۔ زُون دید بیٹے کی مدد کے لئے دوڑی تو اُسے دھکا دے کر اندر دھکیل دیا گیا۔ وہ یہ بھی بھول گئے کہ ہم اسی کی جھونپڑی میں پناہ لینے کے لئے آئے ہیں۔ اُن کی آنکھوں کا پانی ہی مر گیا تھا۔ چار آدمیوں نے صمدو کو دروازے سے اُٹھا کر دُور پھینک دیا، جیسے پانی کے اندر ایندھن کا کندہ پھینکا جاتا ہو۔ صمدو تڑاخ کے ساتھ زمین پر گر گیا۔ اور بے تحاشا چیخا —— "اماں —— اماں!"

زُون دید کی آنکھوں تلے اندھیرا چھا گیا۔ وہ سب کچھ بھول گئی۔ اور سینہ کوٹتے کوٹتے ایک ہی چھلانگ بھر کر بیٹے کے پاس پہنچ گئی اور اُس پر جھک گئی۔ اُسی وقت خوفناک کڑک کے ساتھ بجلی چمکی اور آگ کا ایک شعلہ جھونپڑی پر لپکا۔ آنکھ جھپکنے میں اس کی راکھ کا بھی نام و نشان نہ تھا صمدو چوزے کی طرح ماں کی کوکھ میں سانس روکے ہوئے بیٹھا ہوا تھا۔

—————— کشمیری سے ترجمہ: محمد یوسف ٹینگ

کشمیری شاعروں کا اِنتخاب

اکیڈیمی کی جانب سے کشمیری زبان کے مشہور شاعروں کو اُردو دُنیا سے متعارف کرانے کے لئے یہ سلسلہ شروع کیا گیا ھے۔ اِن کتابچوں میں شاعر کی زندگی، اُس کے کلام پر تبصرہ، کلام کا مختصر انتخاب اور اُس کا اُردو ترجمہ شامل کیا گیا ھے۔ اب تک اس سلسلے میں للّ دید، حبّہ خاتون، پرمانند، مقبول شاہ کرالہ واری، رسول میر، شمس فقیر، عزیز اللہ حقانی، وھاب پرے، عبدالاحد نادم، آزاد اور مھجور کے بارے میں کتابچے شائع ھو چکے ھیں۔

تفصیلات اکیڈیمی کے پتے سے معلوم ہوسکتی ہیں۔

"سُونتُک اتہ گتھ"

ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹیگور کے شہرۂ آفاق منظوم ڈرامے

"دی سائیکل آف سپرنگ"

کا ترجمہ جو مرزا عارف نے نظم و نثر میں کیا ہے اور جو ٹیگور کے صد سالہ جشنِ ولادت کے سلسلے میں اکاڈمی کے اہتمام سے اشاعت پذیر ہوا ہے۔

قیمت: ڈیڑھ روپیہ۔ اکاڈمی کے پتے سے دست یاب ہوسکتی ہے۔

کشمیری نظم : غلام نبی خیال

اُردو ترجمہ : قیصر قلندر

مُناجات

اَز تہِ سینن سُوی تھچُن سوی پرأنی دگ
دِکیتو رِستر لگو یمن ساتین چھوکُن
کیا سا اَتھ دأدِس چھُنا ووفُر کانہہ علاج ؟
یمُ زمانن ہیَے اسی رِتھی رنگ بدلِو
یتھ زمانس کُن مُدے گُنڈی گنڈی اُچھو رِشہ گئے اُسی
راتھ، ہچگلچ رات، ہأبتھ ناک بالن منز وُلھتھ
کیا سا وونی سانین یمن چشمن چھُنا گاشی دُچھُن ؟
یُس یہِ نظرن تل چھُہ گٹہ لدأبہ رُوستوی کمزور اَز
آسہ گچھی اتھ بینوُمُت اکھ سیاہ بے وونت چھاہ
یتھ کُٹھِس منز بارہا آسہ آفتابُ باٗتھ لیکھی
واسے تتھ سأنِس کُٹھِس چھُنہ گاشہ لی تاٗمت موکھ
یتھ نظر بند رأتھ منز مُشکل چھُہ پریزناونی زُلف
یارہِ سنز یوت ژھلے کِتھہ کُنی ڈیشہِ کانہہ ؟
تلہِ سا مہیانیو دوستو! پیتو تہِ نُو وُلاہ زألِتو!
زألِتو! یوُ دوُے شمع چھِنہ، دِل چھُنا ؟

○

راتھ یلہِ بر مندِنین تو ہمہ سیتی ڈراس

مُناجات

مُضطرب دِل، صبر کا خواہاں یہ دِل
جس پہ زخموں کے کئی نشتر چلے
درد کا درماں ـــ کوئی درماں بھی ہے ؟
اس زمانے نے ہمارے سامنے
رنگ بدلے، عُمر بھر دیکھا کیے
آخرش اپنی بصارت کھو گئی
رات، اندوہ ناک جنگل کی یہ رات
کالے کالے کوہساروں کی اسیر
اب نہیں کیا روشنی دیکھیں گے ہم ؟
اِک کنُواں بے نُور ہے پیشِ نظر
کل یہاں ہوگا کوئی چاہِ عمیق !
بارہا جس میں لِکھے سُورج کے گیت
کُنجِ زنداں کی طرح تیرہ ہے آج
اب کہاں دیکھیں گے گیسوئے حبیب ؟
کِس طرح دیکھیں ادائے دِلبری ؟
ہمدمو ! کوئی چراغاں تو کرو !
دِل جلاؤ ! شمع کی حاجت نہیں !

○

جیرہ ہیوٗ میہٕ تہٕ اوس وۆتھمُت بند کُٹھِس منز بند گژھت
یتھ اندر اُچھ دأدی لدٕ سندی پأٹھی چھُس یم ژٕہی کڈان
یاد کینہہ اتھ چھُم نہ کتھ طرفس ہیوٗ وَس
بس یُتوٗی چھُم یاد تلہٕ یژی اُسی تیو ننگن بیٹھ پیوان
جانہٕ وارن اُس زیٗو در امتٕ کھُٹِت
زن ہواوَس اوس مِلہٕ وِتھ شورہٕ سیتی
بس یُتوٗی چھُم یاد یُتی تس اُس گُٹی دَدراہ کنی
تتی نسی کمی تام اَسہٕ منزہ ایلیٹ سنز نظم پرٕ :
"اُس وہراوِتھ چھِ کیتھہٕ کنی یم تتے متی کنہٕ تہٕ پل
آبہٕ قطرکی تام چھِنہٕ آثار یتھ سیکلِس اندر
یتھ سنگستانس اندر کیاہ تھک دِموَ ؟
کاش یُتونس تے گریزان اکھ ناگہ راداہ آسہٕ ہے !
اُسی تہٕ پہراہ ٹھہرہ ہوَ
تریشہٕ داماہ چیتھ اَتی تلہٕ ہوَ قدم[۵]"
بس یُتوٗی چھُم یاد میانیوٗ دوستوَ !

○

اتھ چھُ بیہٕ میانِس کُٹھس سُوی یژون اتھ گوٗٹ پہرہ در
ووٗنی میہٕ شوٗ نگنکھ وَکھ تہٕ ووت
شوقہٕ سان اوٗسُس وُنی " بایبل " پران
دیٗو یہٕ بے سو کھ رُوح ہنا لِہ ہے قرار
دیٗو یہٕ شب بیدار جگرک دود زوٗل ہش تراوِہ ہے
دیٗو سرُورچ تریشِ ہش چھِ ہا یہٕ دِل
ہایہٕ سان اوٗسُس وُنی " بایبل " پران :
"یام ابراہیم اکِ دوہہ شام ڈلیتھی خوفتہٕ پیوو

شعلے برساتی ہوئی کل دھوپ تھی
میں تو تھا تاریک کمرے میں اسیر
یہ مرا کمرہ کہ جس کے روز و شب
بیت جاتے ہیں کہ نابینا کے دن
بے نہایت تیرگی میں پُر فشاں
لے چلے تم کس طرف ؟ کیا یاد ہے ؟
بس فقط احساس کچھ اِتنا سا ہے
آگ کے شعلوں پہ پڑتے تھے قدم
نیم بسمل پیاس کے مارے طیور
نیم جاں تھے، پھڑپھڑاتے بال و پر
آگ برساتی تھی ہر موجِ ہوا
بس فقط اِتنا مجھے ہے یاد اب
اُس جگہ پر تھا خزاں دیدہ شجر
ایلیٹ کی نظم پھر کس نے پڑھی ؟ ——
"آگ کے پتھر، یہ چٹانیں ہیں مُنہ کھولے ہوئے
ایک قطرۂ آب تک ناپید اِس صحرا میں ہے
اس سنگستاں میں ٹھہر کر کیا کریں —— اُٹھو چلیں
کاش اِک چھوٹا سا چشمہ اس جگہ ہوتا رواں
ہم تھکے ہارے ٹھہرتے دو گھڑی پھر اس جگہ
تشنگی اپنی بجھاتے اور لیتے اپنی راہ[1]"
یاد ہے اِتنا ہی کل کا واقعہ

○

[1] ٹی، ایس ایلیٹ کی مشہور نظم The Waste Land کے ایک حصے ——
"What the Thunder said" کے کچھ اشعار تحریف کے ساتھ (خیال)

راژ برونٹھی رات یلہ وائتھ پیس
راژ ہندی بے طول گٹہ کارن حیسو ہوشو سہ ڈول
آس اُتھی اندر خداوند بڑونٹھ کُن :
بوز ابراہیمہ ! کن تقویم ژرپہ اولاد آسہ نے
ژون ہتن ورین تمن روزن چھ وہ پرن ہند غولام[2]"
وہ نی میہ شو نگنگھ وکھ تہ ڈول نیندر تہ دُز
آسہ ہے یوٚد وے میہ پانس تام دِمہ ہا زورہ کریکھ
گرٚیکھ دِمہ ہا یتھ اُچھو کنی دِ گنہ وسہ ہیم خوٚن دِل
تو وبتن کرہ ہا مناجاتھاہ تمس پننس دیس :
آغہ ! وہ نی ژٔ ہی کر عفو !
گیر گومت چھس یہ فکرن منز یُٹیت
منزلہ چھم راوان وتہ ہند پے گڈتھ
خاب چھس آبک وچھان تعبیر چھم نیران سراب
میانہ دیہ ! وہ نی کر اکس مجبوریندس ژٔ ہی عفو !

٥

[1] ٹی۔ ایس ایلیٹ ہنزِ مشہور نظمِ The waste land کہ اکہ حصہ What the Thunder said کی کینہہ شار تحریف کرتھ۔
[2] "پرٚون عہد نامہ" — پیدایش : باب ۱۵۔ آیات ۱۲ - ۱۳

بدیا بلاس — صفحہ ۳۲ سے آگے

کچھ کار آمد معلومات مہیا ہو سکیں۔ ہم صرف اسی قدر جانتے ہیں کہ یہی دونوں کشمیر کے اس پہلے اُردو ہندی مشترک اخبار کے موسس و بانی تھے جو انہیں شاستری اور "کھوجو ساہ" کے قائم کردہ لیتھو پریس مطبع بدیا بلاس جموں میں چھپتا تھا۔

پھر وہی کمرہ، وہی سنسان جگہ
پردہ داری میں مگن ہے تیرگی
(نیند آنکھوں میں سمٹ کر آ گئی)
وقتِ خفتن بھی میرا آیا قریب
پڑھ رہا شوق سے بائبل ابھی
تا کہ اِک لمحہ سکوں مِل جائے ہے؟
جاگتا ہے دِل میں دردِ بے اماں
ایک پل اس کو قرار آجائے ہے
دِل کو مِل جائے سُرورِ یک نفس
پڑھ رہا تھا شوق سے بائبل ابھی
"ایک دِن کی بات ہے ہنگامِ شام
نیند ابراہیم پر طاری ہوئی
نیند نے کچھ ایسا جادو کر دیا
تیرگی میں شب سے پہلے کھو گیا
پھر خُداوندِ جہاں نے یہ کہا:
سُن لے ابراہیم تیری نسل ہوگی تیرہ بخت
چار صدیوں تک رہے گی وہ غلام [1]"
اب تو میرا وقتِ خفتن ڈھل چُکا
نیند آنکھوں آنکھوں میں اب جل گئی
میرے بس کی بات ہوتی چیختا
چیختا، چِلّاتا، روتا خونِ دِل
ربّ سے کرتا پھر مناجاتِ حیات:
ربّ اعلیٰ! بخش دے میری خطا!

(بقیہ بر صفحہ ۸۴)

---

[1] "پرانا عہد نامہ"۔ پیدائش: باب ۱۵، آیات — ۱۲، ۱۳

کشوری کول

کشوری ۲ مارچ ۱۹۳۵ء کو سرینگر میں شری ایس، این کول کے یہاں پیدا ہوئیں۔ اُن کے دادا نرائن مورت گر اپنے وقت میں کشمیر کے ایک مشہور مصوّر تھے۔ کشوری نے سرینگر میں ہی ہوش سنبھالا اور یہیں ابتدائی تعلیم حاصل کی۔

کشمیر یونیورسٹی سے میٹریکولیشن کا امتحان پاس کر کے وہ تعلیم جاری نہیں رکھ سکیں۔ کیونکہ اُن کی صحت بہت خراب ہو گئی تھی۔ پہلے پہل خوش وقتی کے طور پر ایک شفاخانے میں مصوّری شروع کی۔ لیکن بہت جلد پینٹکاری کا یہ شغل ایک سنجیدہ عمل میں تبدیل ہو گیا۔ اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ کشوری کی بعض تصویروں کو ریاست کے چوٹی کے مصوّروں مثلاً ایس، این بٹ، جی، آر سنتوش اور ترلوک کول نے سراہا۔ ۱۹۵۸ء میں بڑودہ کے فائن آرٹس کالج میں داخلہ لیا اور این، ایس بندری کی نگرانی میں مصوّری کی باضابطہ تعلیم حاصل کی۔

چھ برس کے عرصے میں اُس نے بہتیری تصویریں بنائی ہیں۔ اور اکثر تصویروں کو اہلِ نظر حلقوں نے کھلے دل سے سراہا ہے۔ اس وقت اُس کا شمار مُلک کے ہونہار مصوّروں میں ہوتا ہے۔ اُس نے مصوّری کے میدان میں بہت سے انعامات حاصل کئے ہیں جن کی تفصیل یہ ہے :-

نمبر شمار	سال	انعام کی نوعیت
(۱)	۱۹۵۸ء	بمبئی سوسائٹی کی ۶۸ ویں سالانہ نمائش
(۲)	۱۹۵۹ء	بمبئی سٹیٹ کی چوتھی مصوّری کی نمائش میں دوسرا انعام
(۳)	〃	بمبئی آرٹ سوسائٹی کی سالانہ نمائش
(۴)	۱۹۶۰ء	بمبئی سٹیٹ کی پانچویں مصوّری کی نمائش
(۵)	۱۹۶۱ء	گجرات سٹیٹ آرٹ ایگزبشن میں دوسرا انعام

(۶) ۱۹۶۲ء گجرات سٹیٹ آرٹ ایگزبشن کا پہلا انعام

(۷) ۱۹۶۳ء جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹس اینڈ کلچر کا دوسرا انعام

(۸) ۱۹۶۴ء گجرات سٹیٹ کے چوتھے آرٹ ایگزبشن کا پہلا انعام

کشوری نے بڑودہ میں اپنی تعلیم اسی سال ختم کی ہے اور فسٹ کلاس میں پہلا امتیازی درجہ حاصل کیا ہے۔ وہ حکومت ہند کے وظیفے پر تعلیم حاصل کر رہی تھی۔ اُس کا ارادہ ہے کہ وہ مزید تعلیم و تربیت حاصل کرنے کے لئے مُلک سے باہر چلی جائے۔

کشوری کول کی ابتدائی تصویروں میں نو مشقی کے باوجود تزئین کاری اور خطوط نگاری کا جو دلاویز امتزاج ملتا ہے وہ اس بات کا غماز ہے کہ زندگی کی دُھوپ چھاؤں میں وہ مختلف تجربات کو فن کے آئینے میں اُتارنے کی اہل ہے اور ان تجربات کے فسوں کو ایک داخلی تفہیم کے سہارے کینوس پر موسیقی آمیز لہروں پہ اُجاگر کر سکتی ہے۔ گو پہلی تصویروں میں قدم قدم پر اُس کا موقلم ابہام اور خیال آرائی کے درمیان بھٹکتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس بات کا اندازہ کرنا بھی مُشکل نہیں ہے کہ ان تصویروں میں اظہار کے سانچے ڈھالنے کی بے قرار خواہش بھی ہاتھ پاؤں مار رہی ہے۔ کشوری کہانیاں لکھتی رہی ہے اور اُس کی کہانیوں میں منظر نگاری کا عنصر بڑی اہمیت رکھتا تھا۔ اُس کی تصویریں ماحول کی رنگین پرچھائیوں سے بھری پڑی ہیں۔ لیکن ان پرچھائیوں میں گہرائی اُس وقت پیدا ہوئی جب کشوری کا شعور بڑودہ میں فن کی باریکیوں سے نہا کر نکلا۔ اُس کی تازہ تصویروں میں رنگینیوں کے ساتھ سایے بھی لرزتے نظر آتے ہیں۔ لیکن اُن کا حتمی تاثر ایک خوشگوار فرحت اور شاداب نظری کا ہوا کرتا ہے۔ بعض لوگ اسے کشوری کے تجربات کی خام کاری اور رنگوں کے بارے میں اُس کے ذوق کے عامیانہ پن پر محمول کرتے ہیں۔ لیکن اس بات سے آنکھیں بند نہیں کی جا سکتیں کہ اُس نے جو سٹائل اُبھارا ہے وہ ایک ایسے فن کار کی گواہی دے رہا ہے جو گہرائیوں میں ڈوب کر بھی اپنا فنی احساس نہیں کھو پاتا۔ کشوری ابھی عمر کی اُس منزل میں نہیں ہے جہاں وہ روشنی کی کرنوں کا دل چیر کر اُن میں سیاہیوں کے حلقے دیکھ سکتی۔ ابھی اُس کا موقلم رنگوں کے آہنگ اور خطوط کے زیر و بم پر رقص کرتا ہے لیکن اُس کی تصویروں میں اس وقت بھی اُن اشاروں کو ڈھونڈنا مُشکل نہیں ہے جو پُکار پُکار کر کہہ رہے ہیں کہ وہ بہت جلد کرنوں کے طلسم سے نکل کر اسرار کے پیچاک سے آنکھیں چار کر سکے گی۔

سون ادب

کشمیری زبان میں لکھی گئی ۱۹۵۹ء کی بہترین ادبی تخلیقات کا حسین مرقع جس میں

اس سال کے

منتخب افسانے، ڈرامے، مضامین، غزلیات، منظومات اور مزاحیہ خاکے

شامل ہیں

قیمت: چار روپے

ھمارا ادب

سالِ مذکورہ میں تخلیق شدہ اُردو کی نمایندہ نگارشات کا انتخاب جس میں سرِزمین کشمیر کے چیدہ چیدہ اُردو مُصنّفین کے فن پارے جمع کیے گئے ہیں۔

قیمت: چار روپے

مِلنے کا پتہ

جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹس کلچر اینڈ لینگویجز سرینگر